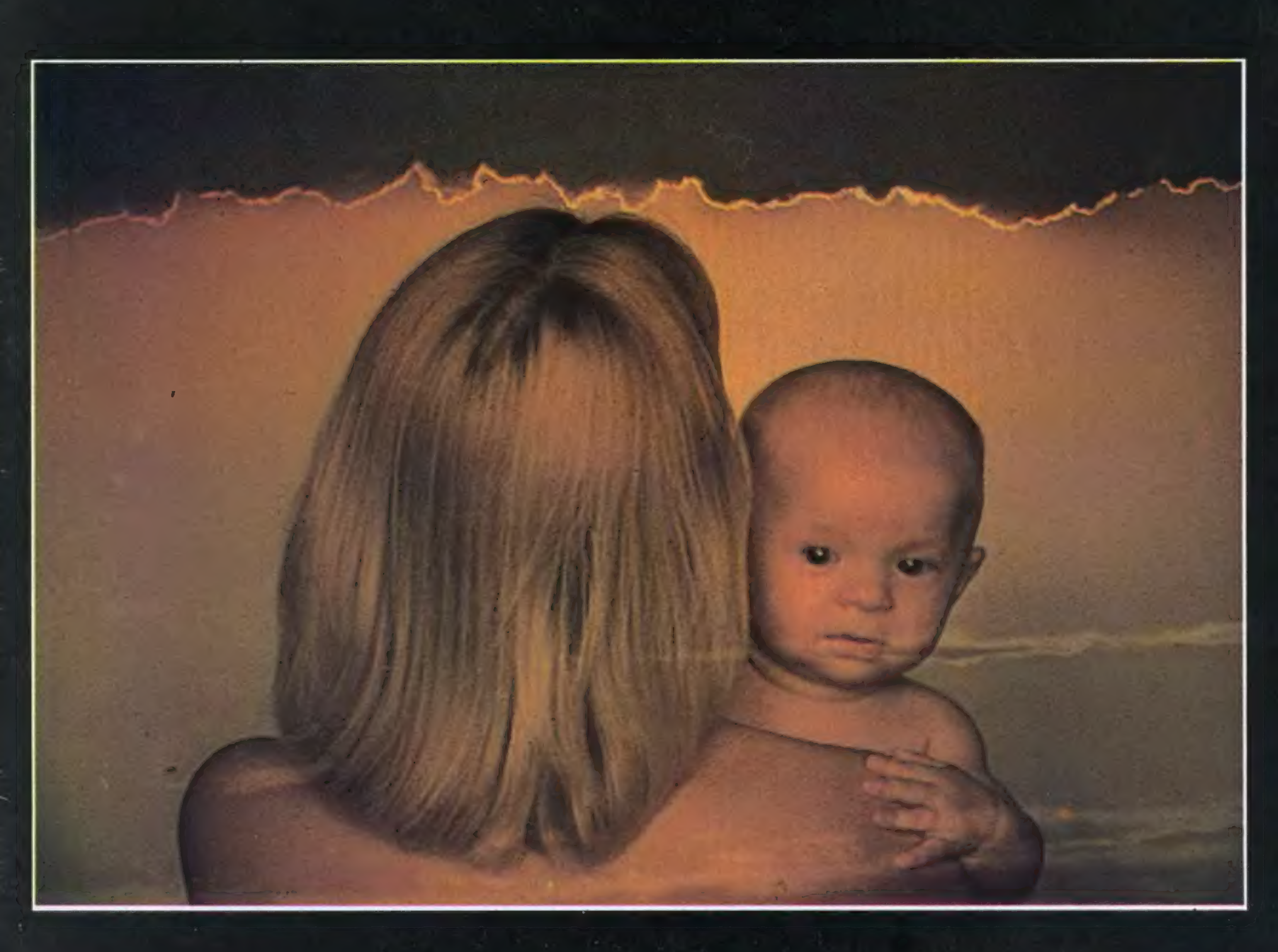
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 89 10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





В. ПЕЧКАНОВ
(АЛМА-АТА)
УЗОРЫ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ОКТЯБРЬ 1989

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10165
сдано в набор 20.07.89
подп. в печать 28.08.89
формат 60×90/^{1}$_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2175
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

НА ОБЛОЖКЕ:

ВЛАДИМИР ОГЛОБЛИН
(ХАРЬКОВ)
МАТЕРИНСТВО

СУСУМУ НИШИНАГА
(ЯПОНИЯ)
МИКРОСЪЕМКА

В НОМЕРЕ:

Музыка открытого сердца



В Ростове Великом мне приходилось бывать и раньше. Припоминаю поездку лет семь назад с одной писательской делегацией, когда на «десерт» попотчевали нас магнитофонной записью старинных звонов да сетованиями о вымирании искусства звонарей.

И вот нынешняя командировка. Но какое событие! Фестиваль колокольной музыки! А съехались на него историки, металловеды, музыканты и просто ценители подлинного народного инструмента, каким был исстари колокол на Руси. Во Всесоюзную ассоциацию колокольного искусства, учредителем которой стал Советский фонд культуры, вошли представители Москвы, Ленинграда, Калинина, Суздаля, Чернигова, Саратова и других городов.

Одна из участниц фестиваля сказала в разговоре, что удар колокола отзывается в душе каждого человека вопросом: «а по совести ли живу?» Именно на душевном состоянии людей как исполнителей, так и слушателей пытался сосредоточить свое внимание и я. Хотя, если сказать честно, всю первую половину съемки «убил» на поиск эдаких экзотических точек.

Меня и раньше привлекала народная тема или, вернее сказать, тема возрождения русской национальной культуры, что находит сейчас все большее отражение на страницах журналов и газет. Правда, зачастую в фотографиях, сделанных на фольклорных праздниках, как, впрочем, и на самих этих праздниках, ничего, кроме заученных поз самодеятельных артисток в сарафанах и кокошниках, нет.

И на протяжении всей съемки, помимо колокольного звона, звучал у меня в ушах ехидный голос невидимого критика: «Ну, что, опять в Ростове кокошников наснимал?..» Тем более и здесь не избежать было всего традиционного набора: и хлеб-соль, и ряженые, и барабанные приветствия...

Командировка эта оказалась не из легких. Мне и самому трудно было удержаться от эмоций, слушая музыку 32-тонного колокола, известного еще с XVII века под именем «Сысой». Он мощно перекликался с другими 14-ю колоколами знаменитой Ростовской звонницы, чудом уцелевшей от огня плавильных печей кампании 20-х годов. Десятки лет молчавшие, преданные забвению, они, наконец-то, заговорили благодаря усилиям тех вечных энтузиастов, которых, к счастью, не так уж мало на земле русской.

Чем-то и сами эти люди напоминали мне ожившие колокола. На празднике под открытым небом, стоя на зеленой траве, соприкасаясь плечами с единомышленниками, трудно было фальшивить. Трудно притворяться за долгие часы стояния под солнцем, будто понимаешь язык колокола, вторгавшийся к нам в души как набат. И сложность моей работы заключалась в том, чтобы и самому не сфальшивить и чтобы своим назойливым присутствием, своими «манипуляциями» с камерами и объективами не спугнуть естественности момента.

Кому из моих коллег в годы застоя не приходилось в своих материалах лукавить и приукрашивать, выдавая имитацию за действительность, маску за лицо? А ведь фотография по сути своей должна быть честной. Другой вопрос, как этого добиться? Как запечатлеть ту особую манеру звонаря, его просветленные глаза, его свободу движений? Не легче ли пойти по проторенной дорожке, попросить улыбнуться для карточки? И нашелся ведь такой нетерпеливый собрат, но вот то, что он услышал в ответ,— не для печати...

Уже и день шел на убыль, а в воздухе еще плыли последние отзвуки затихающих колоколов. Площадь постепенно пустела. Звонари спускались вниз. Было видно, устали до смерти. Да и сам я ощутил всю тяжесть своей фотографической ноши, заныли плечи и спина. В голове сплошной гул. Проходит мимо звонарь, которому я особенно досаждал. Попытался както извиниться, мол, что поделать работа такая. А он смущенно улыбается: «Да я и не помню тебя вовсе...»

В газете репортаж вышел под названием «Музыка открытого неба». А мне хотелось добавить «... и сердца».

В. КОРНЕЕВ,
фотокорреспондент газеты «Советская Россия»

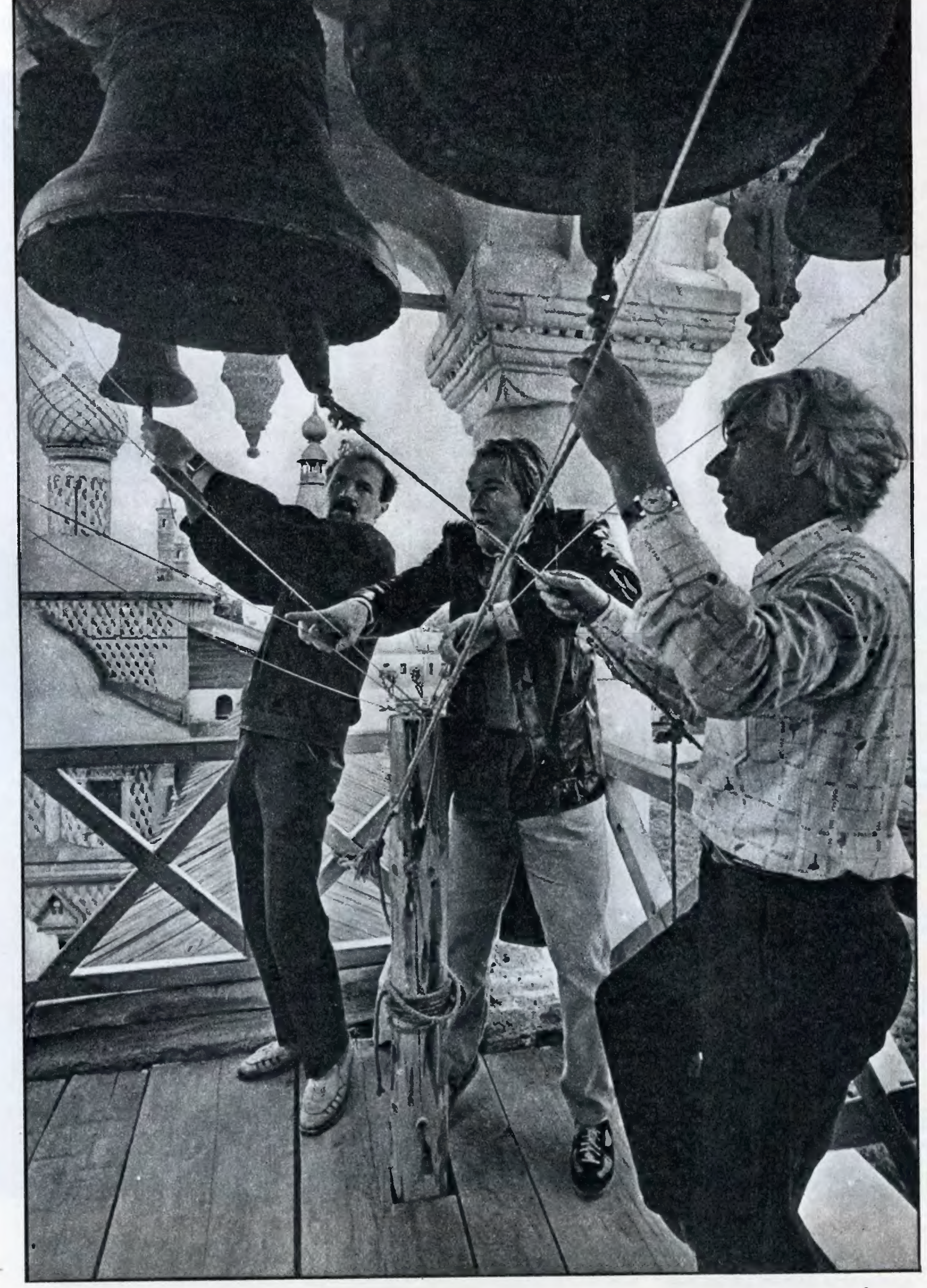


ФОТО **ВАСИЛИЯ КОРНЕЕВА**



ФОТО **ВАСИЛИЯ КОРНЕЕВА**

Евгений Дубравный

На периферии события

Просматривая как-то свой небогатый фотоархив, обнаружил любопытную закономерность. Все, что снималось еще в школьные, студенческие, армейские годы и в пору первых лет работы в газете, очень уж прочно привязано к главному и зачастую чисто парадному действию: колонна первомайской демонстрации, экскурсия в музей, строевой смотр, торжественное начало жатвы... А все, что появилось в последнее время, как бы смещено на периферию события, не очень-то жалуемую нашими газетами и журналами. Но как ни странно, последние кадры выглядели значительнее, психологически насыщеннее.

Конечно, объектив смещался от эпицентра главных событий сознательно: мне нравилось «охотиться» за живыми неординарными сценками, в которых эстетической, нравственной, духовной информации было порой значительно больше, чем социальной. Думаю, так получается потому, что глубинная правда события находится чаще всего здесь, на периферии, а не там, где разворачивается основное действие, которое в силу необходимого организационного начала объективно теряет свою непосредственность и естественность, как следствие — и снимок, сделанный в «эпицентре», проигрывает в силе и достоверности. Главная же ценность фотографии, на мой взгляд, в естественности и неповторимости кадра.

Мне доводилось видеть в деле многих фотожурналистов, и наблюдения эти дают право на некоторые обобщения. Известно, что фотожурналиста чаще всего «поднимает на крыло» событие. Отправляясь в командировку, он, как правило, магически нацелен на главный объект, мысленно очерчивает географию съемки, определяет ее «лимфатические» узлы.

И неудивительно, что крышечка обычно покидает объектив его фотоаппарата лишь у главного объекта, явно пренебрегая тем, что происходит рядом, где как раз реальнее всего можно натолкнуться на любопытнейшие детали, наиболее ярко характеризующие происходящее.

Неповторимое для каждого из нас событие — День Победы. Вот уже сорок три года сотни, тысячи объективов торопятся запечатлеть всю гамму переживаний, вернуть нас хоть на миг к тем трагическим и высоким минутам, когда люди во имя жизни на Земле самоотверженно шли на смерть. Обелиски и братские могилы становятся притягательным центром этого «праздника со слезами на глазах». Только в Белгородской области более шестисот памятников ратной славы, к подножию которых ветераны и благодарные потомки несут не только цветы, но и свою память, свою негасимую скорбь.

Но не слишком ли избирательны наши объективы, ожидающие главного события — возложения цветов к обелискам? И не слишком ли расточительны мы, журналисты, пренебрегающие периферией события и лишающие читателей прекрасных человеческих документов высочайшей нравственной пробы...

В Щебекинском районе есть небольшое село, незначительность которого, кажется, заключена даже в самом названии — Маломихайловка. Но это малое сельцо сопричастно большому народному подвигу: четыреста маломихайловцев ушли на фронт и больше половины из них не вернулись к своим небольшим полям с огромного поля боя. В память о погибших односельчане-ветераны ежегодно в День Победы варят солдатскую поминальную кашу. И не просто варят. Здесь родился трогательный и суровый ритуал. Воду бывшие воины берут непременно из чистого родника под меловой кручей. Затем прямо на улице разжигается костер, а когда каша готова,— накрывается общий стол. Солдатская каша — символ памяти. ...Через несколько минут направятся к общему столу и ветераны Шавырины — Мария Ивановна и Иван Иванович. А пока варится каша, они стерегут недавно вылупившихся гусят и думают, очевидно, о скоротечности жизни, сложностях судьбы, которая совершенно случайно соединила их в военном госпитале да так и не отпустила друг от друга...

Есть на Белгородчине и еще один памятный ритуал. Каждый год 12 июля собираются в Прохоровке теперь уже поредевшие отряды ветеранов — участников знаменитого танкового сражения. После короткого митинга они направляются в село Прелестное на легендарное Танковое поле, возлагают к подножию застывшей на пьедестале «тридцатьчетверки» цветы, вспоминают то жаркое, переломное лето сорок третьего года, делятся воспоминаниями. Не раз приходилось мне бывать здесь, и никогда не выпускал я из рук свой старенький «Зенит». Отснята не одна пленка. Но недостает кадрам такой дорогой теперь естественности переживаний, психологической искренности и простоты. Не потому ли, что затвор срабатывал лишь в центре официальных событий, а «боковое» зрение, к сожалению, оказалось выключенным?

А когда «появился» удивительный по своей выразительности «периферийный» кадр, фотоаппарат предательски потребовал перезарядки. Но кадр этот врезался в память и остался там навсегда. Торжественная колонна мотоциклистов направлялась в поле, где предстояло открытие памятного знака Герою Советского Союза Павлу Ивановичу Шпетному. Украинец, родившийся в Белоруссии, он сложил голову в центре России вместе со своим взводом, оставив дымиться перед своей позицией семь фашистских танков. Шумная, украшенная знаменами колонна застала стайку сельских ребятишек у небольшой дамбы. Побросав свои велосипеды, они, как завороженные, глядели на мотоциклистов, и такое обилие чувств выражали их лица, что и теперь я не могу простить себе той оплошности...

Старался не расставаться с фотоаппаратом и работая редактором районной газеты. Порой приходилось самому садиться за руль редакционной машины, а «Зенит» неизменно пристраивался рядом. Нередко снимал прямо «влет», опустив боковое стекло.

Однажды, во время весеннего сева, высадил десантом в разных хозяйствах своих фотоклубовцев (договорились сделать серию фоторепортажей), а с самым юным решил остаться в «Рассвете» — и колхоз интересный, и, что самое главное, подрядное звено Любичева хотелось посмотреть в деле. Фотоаппарат, разумеется, рядом. Молодой фотолюбитель, как и положено, сразу же ринулся в гущу событий — к сеялочному агрегату, а я заметил, что в звене не все в порядке: рядом с вагончиком стоял «босой» трактор, которого явно не хватало в поле. У машины копошились двое. Оба знакомые мне. Удивило, что балагур и весельчак Шульгин вел себя подозрительно тихо, словно чувствовал за собой вину. Так оно потом и оказалось, а объектив удачно подтвердил догадку, зафиксировав момент, когда механизатор по-дружески отчитывал приятеля.

Фотография — это документ, и каждому ясно, что по снимкам будут судить о нас и нашем времени новые поколения. Однако вот что тревожит. На газетных да и журнальных страницах слишком свободно чувствуют себя постановочные кадры. А не подделка ли это документа? Знаю, что требования перестройки повергли иных фотожурналистов в уныние. А кое-кто понял свои задачи слишком буквально и тут же бросился снимать наркоманов, проституток, пьяниц, очевидно, считая, что это и есть главная правда жизни. На мой взгляд, суть перестройки для фотопублицистов прежде всего в том, чтобы отказаться от организованных, постановочных снимков. Даже самый добросовестный, самый талантливый фотомастер не в силах «срежиссировать» жизнь. Не исключено, что такие снимки будут «радовать глаз», даже иметь определенную эстетическую ценность, но фальшь обладает неистребимым свойством — быстро обнаруживать себя.

И еще один момент становится особенно важным для нашего времени: творческая раскованность. Даже имея жесткую целевую установку, фотожурналист обязан работать по принципу «радара» и воспитывать в себе не только способность видеть подлинную ценность всех предметов, попадающих «на экран», но и готовность зафиксировать их.



ВЕРНЫЙ СТРАЖ

Я БОЛЬШЕ НЕ БУДУ



ФОТО ЕВГЕНИЯ ДУБРАВНОГО



АРИНА...

Фотоплакат «Предостережение»



В последние годы все заметнее становится процесс, пока еще никак не проанализированный и не оцененный (а может быть, и просто незамеченный?) фотографической критикой — процесс взаимоперетекания, взаимопроникновения видов и жанров фотографии. Речь в данном случае идет не просто о смешении жанров, что, как правило, свидетельствует о недостаточно высоком вкусе фотографа (если это, разумеется, не специально декларированная как стиль эклектика), а именно о своеобразном стирании межвидовых и межжанровых границ. Уже не раз мы были свидетелями того, как неожиданно (подчас даже для самого автора) снимок фотожурналиста объективно оценивается зрителем не как явление фотожурналистики, но как произведение фотоискусства. И обратно: произведение фотоискусства, выстроенное в абсолютно четко прослеживаемых художественных формах, обретает черты яркой публицистичности.

Многокадровый фотоплакат «Предостережение» Анатолия Жданова, репортера газеты Группы советских войск в Германии «Советская Армия», обращает на себя внимание не только и не столько «сделанностью», явной инсценированностью, выстроенностью каждого кадра — нечто подобное в свое время сделал репортер журнала «Советский Союз» Май Начинкин — есть здесь что-то другое, что заставляет говорить о работе Жданова как интересной, творческой попытке осмысления проблемы экологии, ставшей сегодня на повестку дня в глобальном, всемирном масштабе.

Когда-то, отвечая на вопрос журналиста о том, как он определил бы жанровую особенность своих фильмов, известный американский кинорежиссер Стенли Крамер сказал примерно так: «Все мои картины — это своего рода фильмы-послания». Опытный, зрелый художник, Крамер не убоялся обвинений в откровенной публицистичности своих работ (что, скажем, для режиссера с ярко выраженной склонностью к эстетизированной структуре было бы равносильно обвинению в наличии у него дурного вкуса).

Я не случайно вспомнил о Крамере, глядя на фотографии Анатолия Жданова,— то, что на них изображено, еще недавно стало бы предметом осуждения (если не сказать сильнее) со стороны официальной критики, полагавшей такого рода футурологические прогнозы «упадническими мотивами», «пропагандой апокалиптических тенденций средствами фотоискусства». Словом, перед нами новый, а вернее сказать,— современный взгляд на возможное будущее планеты с точки зрения оценки нынешней экологической ситуации. Впрочем, отчего же только экологической? Вполне возможно, что Анатолий Жданов имел в виду не только загрязнение воздуха и среды вообще всевозможными вредными выбросами, очень даже может быть, что он имел в виду и последствия неконтролируемого производства ядерного оружия. Не знаю и спорить не буду — автор как-никак работает в военной газете.

Так или иначе — перед нами, говоря словами Крамера, послание, адресованное не будущим поколениям, а нам, сегодняшним жителям Земли, обитателям городов и деревень, еще не в полной мере осознавшим, быть может, весь драматизм проблем, вставших сегодня перед миром. Кому-то такое решение (имеется в виду решение чисто фотографическое) этой темы может показаться слишком уж лобовым, а отчасти и несколько наивным (автору этих строк, признаться, тоже), но ведь это — послание, лозунг, призыв, то есть форма, специально рассчитанная на немедленный, сиюминутный эффект. Этого эффекта Жданов, безусловно, добился, и в этом несомненное достоинство его работы.

Следует, видимо, сказать и о другом, чисто профессиональном аспекте серии Анатолия Жданова. Дело в том, что жанр фотоплаката, избранный им, требует от фотографа умения и знаний не только в области чисто фотографической, но и — поскольку этот жанр можно условно назвать и жанром фототеатра — тонкого понимания таких весьма далеких от фотографии вещей, как сценография, драматургия и режиссура. В самом деле, невозможно эффектное решение кадра с использованием нескольких десятков статистов без четкого представления о том, как, по каким законам (а такие законы несомненно есть) они будут располагаться в пространстве кадра, как решить пластически моменты в поведении героев, массовки и т. д. Я бы не рискнул назвать работы, предложенные Анатолием Ждановым, фотожурналистом Анатолием Ждановым, стопроцентной удачей. Но значительный творческий потенциал, в них заложенный, позволяет надеяться, что фотограф не оставит попыток продолжить работу в этом очень трудном, несомненно интересном жанре.

Н. РЕМНЕВ







ИЗ СЕРИИ «ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ»

ФОТО **АНАТОЛИЯ ЖДАНОВА**

Всеволод Тарасевич

Далеко ли до Москвы?



Д. КОРОБЕЙНИКОВ

Без малого пятьдесят лет не выпускал я из рук камеру, а теперь вот сменил профессию — сел за редакторский стол. Есть время перевести дух, осмыслить сделанное и заглянуть в будущее. Не свое — фотографии.

О тернистых путях развития советской фотожурналистики мне приходилось неоднократно говорить, но сейчас, когда я оказался в новом качестве, а в «СФ» появилась новая рубрика, под которой и напечатан этот материал, многие проблемы превратились для меня из отвлеченно-абстрактных (что, разумеется, не снижало степени их остроты) в неотложно-актуальные. Если, конечно, не считать еще и интереса практическо-служебного.

Начну с вполне банальной истины: наше дело начинается с того, кто нажимает на кнопку — с фотографа, фоторепортера, фотокорреспондента. Называйте, как хотите, суть остается та же: наша профессия начинается с автора. И говорить я сегодня буду об авторах особого рода — о моих коллегах, разбросанных по нашей великой стране, обитающих и в больших городах, и в тихой глубинке, о так называемых собкорах, то есть собственных корреспондентах центральных изданий, постоянно живущих и работающих на периферии.

Интерес к этому возник у меня, собственно говоря, совсем недавно. Никогда прежде я не спрашивал себя, есть ли разница между столичными и периферийными мастерами фоторепортажа. То есть я понимал, конечно, что условия-то неравные, и приоритет автоматически оставлял за первыми, но в последние несколько месяцев, когда ближе узнал работу вторых, мое мнение круто переменилось.

Безусловный факт: именно в Москве обосновался большой отряд ведущих мастеров фоторепортажа. Как правило, они оснащены современной импортной аппаратурой, имеют сносно оборудованные лаборатории. Умеют, когда надо, «вкалывать», благо, что изданий и издательств всякого рода в столице тьма. В общем, столичные репортеры живут вполне благополучно, и на фоне этого благополучия (все же, подчеркну, относительного) их периферийные коллеги выглядят просто обездоленными. И дело не только в техническом вооружении и творческих возможностях — ведь если исключить «самоигральные» темы, которые в Москве, можно сказать, валяются под ногами, если поставить всех в равные условия, выяснится (и в этом я за последнее время убедился), что столичные «киты» тянут не шибко, что открытий, за редкими исключениями, они не делают и что вообще говорить о мастерстве применительно к результатам их работы по большей части можно с натяжкой.

Спрашиваю себя: почему же наш фотографический авангард, хотя и поднялся уровнем, добившись в последнее время некоторых успехов и открыв новые имена, все же отстает от журналистики литературной? Почему по-прежнему сохраняются все признаки традиционности (откройте любую газету!), почему мы не расстаемся с прежним видением и пониманием событий, проявляя при этом отнюдь не «новое мышление»?

Мне кажется очевидным и бесспорным: основная масса действующих столичных репортеров-новобранцев, вооруженных, что называется, до зубов электроникой и автоматикой, моторами и светосильной оптикой, в работах своих поразительно однообразна и нивелирована. Эти молодые, в основном, люди оказались способными только к бесстрастной фиксации и созерцанию. И опять я спрашиваю себя: а что способствовало этому? Каковы условия, в которых протекает творческая жизнь и формируется профессиональное мастерство столичных репортеров и их периферийных коллег?

В агентстве печати «Новости», где я работаю, профессионально занимается фотографией примерно сто тридцать человек: фоторепортеры, фоторедакторы, а также «фотоначальники» разных рангов. Могу по пальцам пересчитать тех, кто регулярно посещает фотографические выставки, систематически устраиваемые теперь в Выставочном зале Союза журналистов СССР на Гоголевском бульваре. Плохо!

В библиотеку АПН регулярно поступают почти все самые известные западные иллюстрированные издания, такие как «Лайф», «Пари матч», «Штерн» и другие. Доступ к ним свободен. Но нет, не бегут, сломя голову, изучать опыт зарубежных коллег. И даже из любопытства — тоже. Скверно!

Вот и подумаем, что делать периферийному фоторепортеру, если он все это может увидеть только во время кратковременных командировок в столицу (говорю только о собкорах АПН, другие просто так сюда не попадут!). А ведь ему хочется все это увидеть, он еще, к счастью, «бога за бороду не схватил» и по-прежнему более занят подсчетом нереализованных возможностей, чем стрижкой купонов от уже достигнутых успехов.

Эта публикация — непосредственное знакомство с тем, кто работает в провинции. Знакомство, так сказать, личное. Представляю читателям живущего и работающего в городе Кемерово собкора АПН Дмитрия Коробейникова, человека, на мой взгляд, талантливого и могущего составить конкуренцию любому из столичных собратьев по профессии. Вот фрагменты из нашего с ним разговора:

— Родился я в Пензе в 1953 году, учился в Прокопьевске. Уже с восьмого класса начал печататься в городской газете «Шахтерская правда». Окончил десятилетку и был принят в эту газету на должность штатного фотокора. Потом призвали меня в армию, но применение фотоаппарату я нашел и там. Демобилизовался и вернулся в родную редакцию. Продолжал работать, заочно учился. Окончил отделение режиссеров кинофотомастерства (не удивляйтесь, оно именно так называется) Кемеровского института культуры. С 1975 года — в Кемерово, сначала в «Комсомольце Кузбасса», а с 1981 — в главной газете области «Кузбасс». Еще в «молодежке» начал регулярно сотрудничать с АПН и делал это с увлечением.

Со временем понял, что рамки газеты уже тесны для меня, что узаконенный стандарт и как бы запланированный примитив меня гнетет. И хотя отношения в редакции сложились пре-



ФОТО ДМИТРИЯ КОРОБЕЙНИКОВА











ФОТО ДМИТРИЯ КОРОБЕЙНИКОВА

красные, да и популярность у читателей появилась (фамилия-то мелькала почти ежедневно), в 1985 году окончательно перешел в АПН, став собкором по обширному региону, в который кроме Кемеровской области входит вся Западная Сибирь.

— Газета и творчество — «суть вещи несовместные», вы это хотите сказать?

— Как правило, мои коллеги, штатные работники газет, творческую фотографию просто игнорируют, «строга́я» только то, что нужно в номер. У меня все сложилось несколько иначе. В течение двух лет я жил как бы в двух измерениях — работал «на газету» и «для себя». Естественно, то, что делал «для себя», давал на клубные выставки (я в те годы был тесно связан с фотоклубом «Томь»). Прошло несколько моих персональных выставок, лучшие работы посылал на всесоюзные выставки и даже на международные. Дома из дипломов и наград сложилось уже нечто вроде музейной экспозиции...

— Что сформировало ваше отношение к жизни и профессии?

— Сама жизнь. Правдивая, никак не приукрашенная, со всеми ее радостями и печалями... Наверное, я не случайно предпочитаю жанр, хотя при случае не пройду и мимо интересного для меня пейзажа. Люблю сам процесс съемки — на задание иду, как на охоту. Равнодушен к лаборатории, не признаю никаких фокусов при печати. Считаю, что успех в моей профессии определяется упорной работой и полной самоотдачей. Назовите это, если хотите, фанатизмом — я не обижусь. По природе я — «сова», работать начинаю поздно, копаюсь часов до трех ночи. Но утром — не буди! Собкоровская жизнь мне по душе — сам себе хозяин. Беда — нет обратной связи, работаю, как в «черную дыру». Кстати, люблю больше черно-белую фотографию — можно свободно расходовать пленку. С цветной нас прижимают, дают мало. Понимаю — импорт! Приходится все время смотреть на счетчик кадров, а это сковывает. Дело в том, что, по моим представлениям, «нажимать» надо раньше, чем осознаешь это. А раз приходится раздумывать, отвлекаться — кадр пропустил... Люблю снимать «свои» темы, если же тема «заказная» — долго хожу, мучаюсь, работа идет тяжело. Считаю, что процентов на пятьдесят качество съемки определяется качеством аппаратуры.

— Да не покажется вам праздным этот вопрос: как складываются ваши отношения с окружающими?

— Как же он может показаться мне праздным, если имеет непосредственное отношение к моей профессии? Я человек контактный, практически никогда и ни с кем не ссорился на съемке. И вообще считаю, что умение свободно и доброжелательно общаться с людьми просто необходимо. Никогда не ношу яркой и уж тем более парадной одежды. Считаю, что это тоже важно, что это тоже часть профессии — не обращать на себя внимания...

— Чем занимаетесь в свободное от работы время?

— Фотографией!

Осмысление жизни

Эта народная фотостудия не могла не возникнуть. В старом Челябинском фотоклубе молодым талантам было тесно. Репортерский дух коллектива в определенной степени сковывал фантазию начинающих, ограничивая в темах и жанрах. А молодым всегда претит назидательность и поучения: вот почему и был создан альтернативный по целям и характеру фотоклуб в Челябинске. Назван он был «Каменный пояс» и очень быстро стал народным и в узком (имеется в виду звание), и в широком смысле этого слова. Сюда потянулись те, кто умом еще не осмыслил грядущих изменений в социальной жизни общества, но душой уже ждал перемен.

Еще не было в обращении таких слов, как «перестройка», «демократизация», а коллектив молодых единомышленников решил объединиться на самых демократических принципах: никакого чинопочитания, никаких ограничений в творческом плане и уважение к любому жанру, кроме скучного. Интуитивно решили идти от противного: «делать» остросоциальную фотографию, даже если она не в чести у чиновников от культуры; «делать» пейзажи, даже если их обвинят в красивости. Другими словами, делать все по потребности души, полагаясь только на свой культурный и интеллектуальный багаж, прислушиваясь к голосу разума и единомышленников. Результаты не замедлили сказаться. Речь не только о всесоюзных и международных наградах. Это никогда не было самоцелью для челябинцев. Скорее наоборот: куда выше здесь ценится общее признание студийцев, чем самая высокая награда где-то «за бугром». Речь о том, что «Каменный пояс» заметили в Москве: посыпались заказы из центральных газет, журналов, издательств; известные мастера охотно предлагают челябинской студии свои выставки и приезжают на встречи с местными фотолюбителями.

На пятом году студийцы сами отстроили в заброшенном подвале выставочный зал, уникальный для фотоклубов России. Дело даже не в интерьере и продуманном музыкальном сопровождении. Дело в



И. ЛАГУНОВ
ЖИЛИ, БЫЛИ...

С. ФЕОФИЛАКТОВ
ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН

Д. ГРАФОВ
СЕЛЬСКИЙ БАЗАР



том, что зал позволяет фотостудии «Каменный пояс» приобщать челябинцев к искусству: здесь выставляются прибалтийские и московские фотографы, художники и скульпторы, фотолюбители Урала и Сибири.
Благодаря обширным творческим связям молодого коллектива и старого челябинского фотоклуба, благодаря большой активности каждого члена народной фотостудии, челябинцы совершенно не чувствуют себя на периферии фотографической жизни: в тот день, когда автор писал эти строки, в городе работали выставки «Уорлдпрессфото», «Женщина и мужчина» С. Васильева, выставка известного свердловского художника В. Сажаева (эта экспозиция — в выставочном зале «Каменный пояс»). Ожидают своей очереди и персональные выставки фотохудожников из Москвы О. Макарова и В. Плотникова, которые охотно откликнулись на приглашение народной фотостудии.
Так чем же «берут» молодые и дерзкие челябинцы из народной фотостудии «Каменный пояс»?
Во-первых, независимым взглядом на окружающий мир. Казалось бы, откуда такая независимость у тридцатилетних, зараженных в какой-то мере и безверием, и закомплексованностью, и стереотипами времен застоя? Думаю,— от любви к родному краю, от здоровой злости на убогость нашего экологического мышления и от невысказанной тоски по красоте. «Умом Россию не понять,— говорил поэт.—...В Россию можно только верить». Вера в Россию, в здравый смысл народа и держала на плаву тех ребят, которые собрались в марте 1983 года в областном научно-методическом центре.
Что еще отличает этот коллектив? Атмосфера общения, которая не унижает новичков, не оскорбляет более опытных, не дает обольщаться на свой счет новоиспеченным гениям. Это та атмосфера, которая рождает творчество и которой так не хватает иным знаменитым фотоклубам. Это во-вторых.
А в-третьих, роль лидера. Коллективу «Каменного пояса» в этом отношении повезло. Владимир Богдановский — и формальный, и неформальный лидер в одном лице. В нем есть какое-то обаяние, которое притягивает, но не предполагает панибратства. Когда смотришь на его работы, начинаешь понимать, что он не так прост, как может показаться на первый взгляд. Его пейзаж со скалами Та-



А. НИКОЛАЕВ
ВЕНЧАНИЕ

Ю. ЕРМОЛИН
НАБЕРЕЖНАЯ

Д. ГРАФОВ
В ПЛЕНУ У БАХУСА



В. БОГДАНОВСКИЙ
ИЗ СЕРИИ «ОБЩЕЖИТИЕ»





ганая — без особых технических изысков — поразил испанцев и был отмечен Гран-при. Его тяготеющая к философскому обобщению репортажная серия из «простого советского» общежития заставляет задуматься о том, что мы обкрадываем судьбу целого поколения... Но, самое главное, Владимир не претендует во что бы то ни стало на творческое лидерство. Его радует другое: у каждого из двадцати активно работающих есть свой творческий почерк. Из мозаики жанров, тем, подходов, мнений и складывается самобытное, внешне простое лицо этого коллектива из Челябинска.

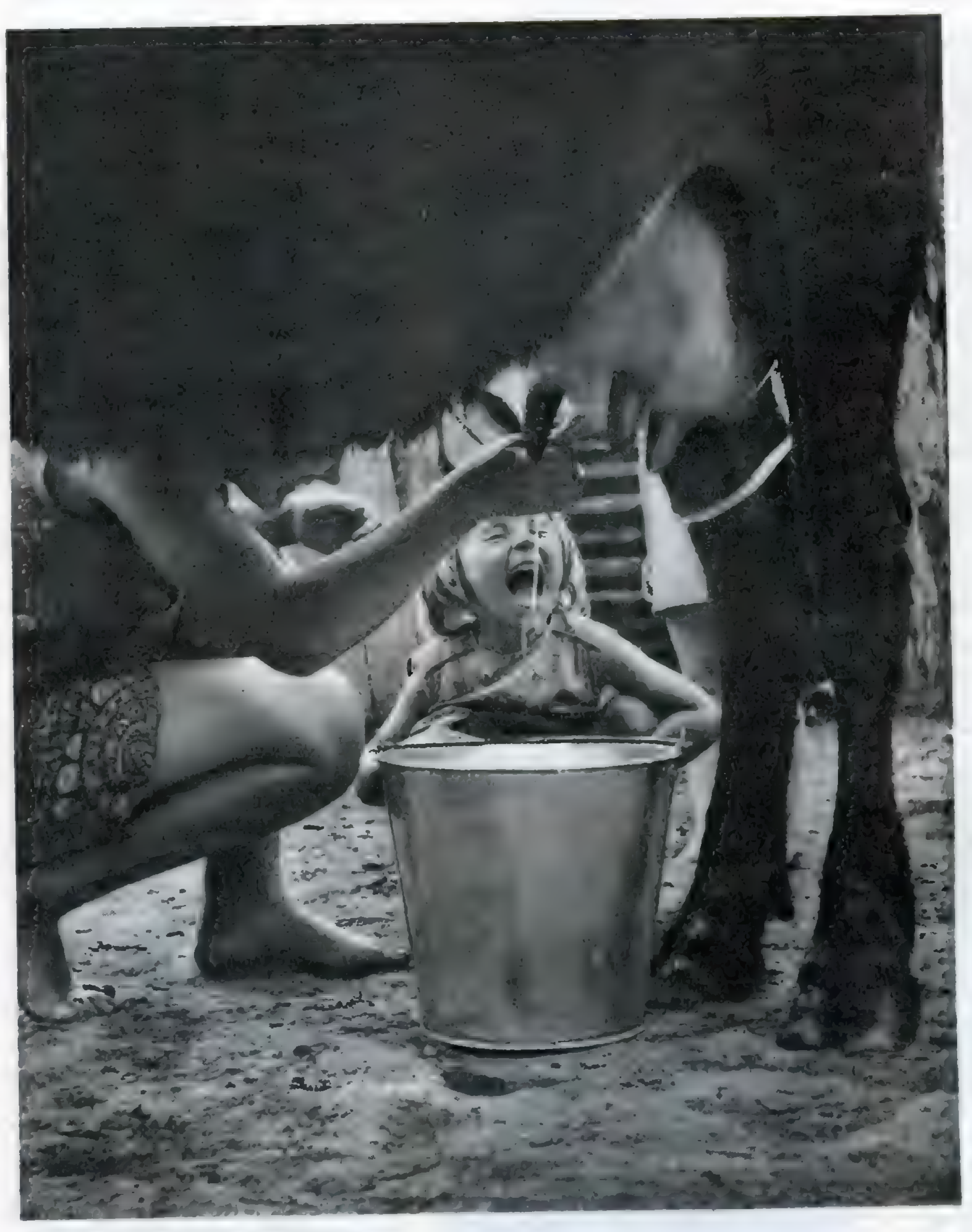
Становление творческой личности в «Каменном поясе» происходит быстро. Свидетельство тому, например, эволюция взглядов на жизнь Д. Графова: от поиска внешне красивых сюжетов — к оценке нашей не всегда привлекательной социальной действительности. Глубже стал «пахать» деревенскую тему Ю. Ермолин. От плакатного стиля к репортажному пришел А. Глебов. По-человечески доброе участие к обделенным судьбой людям чувствуется в фотографиях Д. Володина. А. Николаев снимает то, что еще никто из челябинцев до него не пытался снимать: церковное венчание, богослужение, юродивых, верующих — в широком смысле этого слова. Остросоциальный репортаж — творческая потребность С. Феофилактова. Пронзительно тревожными получаются экологические пейзажи у Д. Бойко.

Вообще этот автор питает особое пристрастие к острым социальным, политическим темам. На памяти у челябинцев последняя такая работа — серия снимков, рассказывающая о местах захоронения жертв сталинского террора на Золотой горе, расстрелянных в конце тридцатых годов. Серия была опубликована в газете «Челябинский рабочий».

Есть, конечно, в оценке работ этих фотолюбителей большая доля условности, творчество постоянно меняется и развивается вместе со стремительным переосмыслением ценностей нашей насыщенной перестройкой жизни.

И дай, как говорится, бог им дальней дороги на высокий Таганай, в заброшенную деревеньку, на высыхающую речку детства, в общежития городов и в цеха усталых заводов.

П. БОЛЬШАКОВ,
корреспондент газеты «Комсомолец»



Ю. ЕРМОЛИН
ПАРНОЕ МОЛОКО

Психотерапия с помощью фотографии

Отечественный невропатолог Л. С. Минор в начале века советовал лечить неврастению в том числе и «занятиями искусствами (например, фотографией)» [1]. В 1986 году нью-йоркский Центр реабилитации с помощью фотографии, основанный фотографом Джозефиной Херрик, отметил свое 45-летие. Благодаря сотрудникам Центра во время второй мировой войны раненые бойцы в госпиталях обучались целебной для многих из них фотографии [2]. В последнее десятилетие в США был опубликован ряд специальных научных статей психотерапевтов о «фототерапии» [Р. Вульф (1978), Д. Стюарт (1979), К. Коузден и Д. Рэндлэ (1982)]. В 1983 году вышла книга американских исследователей Дэвида Краусса и Джерри Фрайрера «Фототерапия и душевное здоровье» [3]. В своей рецензии Вильям Генри, исследователь психотерапевтического процесса (Вендербилтский университет), оценивает настоящий том, несмотря на многие «туманные», «упрощенные», «излишне оптимистические» в нем места, как все же «вполне приличное начало» этого чрезвычайно важного дела. Название рецензии представляет собой остроумную игру слов: «Фототерапия: появилась, но еще недопроявилась» («Phototherapy: Exposed but Underdeveloped») [4].

В течение уже четверти века автор этой статьи пытается по-своему психотерапевтически помочь пациентам, страдающим депрессией, болезненным чувством своей неполноценности,— различными способами терапии творчеством и в том числе терапией с помощью творческого фотографирования. Об этом рассказано и в научно-популярных изданиях [5]. Понятно, что творческое фотографирование может психотерапевтически помогать не только больным, но и здоровым людям с душевными трудностями (тревожностью, застенчивостью и т. п.), не выходящими за рамки здоровья. Специальные занятия творческим фотографированием могут создать у человека, склонного к нарушениям настроения, более или менее стойкий творческий подъем, вдохновение, душевную просветленность, что целительно действует на конкретные заболевания и может предупреждать различные расстройства (душевные и телесные). Все это имеет прямое отношение и к людям, страдающим алкоголизмом, наркоманией, важно для профилактики этих болезней.

Можно попытаться в случае склонности к нарушениям настроения помочь себе лечебным творческим фотографированием и самостоятельно, без психотерапевта. Но для этого важно усвоить основные положения психотерапевтического приема.

Фотографическое творчество — отнюдь не всегда есть фотографическое искусство. Что же это?

Творчество есть выполнение любого нравственного дела по-своему, то есть в соответствии со своей духовной индивидуальностью. Нравственность всякого творчества как это явствует из самого слова «творчество», обнаруживается в его созидательности, противостоящей разрушению. В этом смысле самое изящное в своей индивидуальности произведение безнравственно-разрушительного, циничного характера остается самовыражением, но не творчеством.

Творчество в широком понимании этого слова есть не только создание творческих



ПРОЩАНИЕ
СНИМОК К., МУЖЧИНЫ 50 ЛЕТ, ЧЕЛОВЕКА САНГВИНИЧЕСКОГО СКЛАДА, ОТРАЖАЮЩИЙ СВОЙСТВЕННУЮ ЕМУ МЯГКУЮ, ТЕПЛУЮ ПЕЧАЛЬ, ТРЕВОГУ И В ТО ЖЕ ВРЕМЯ УЮТНОСТЬ, ЖИЗНЕЛЮБИЕ

произведений, но и творческое (осознанно — по-своему, с выяснением того, что созвучно, что чуждо) общение с природой, литературой, искусством, коллекционирование, погружение в прошлое семьи, своего народа, страны, человечества (с выяснением своих духовных особенностей, корней), поиск необычного в повседневном и т. д. Все эти творческие занятия особым образом применяются как специальные лечебные и профилактические приемы. В живой психотерапевтической работе они перемешиваются-переплетаются между собой, обогащая, усиливая друг друга. Фотографирование, конечно, технически сложнее, чем писание стихов, рассказов, чем графика (также не требующая аппаратуры), но «подружиться» с современным фотоаппаратом, «понять» его, думается, для многих гораздо проще, нежели научиться смешивать краски, овладеть чеканкой и т. д. Притом любая дешевая камера годится для творческого самовыражения. И даже интересно выразить себя самой простой, «детской» камерой, как интересно выразить себя всего лишь куском угля на листе бумаги.

Творческое произведение, не ставшее искусством, также несет в себе индивидуальность автора и очень нужно ему самому и близким ему людям. Оно высвечивает индивидуальность автора, его чувство, понимание «самособойности»: что мне близко, что чуждо, какой я, чем живу, во имя чего живу, куда иду, откуда, зачем. Снимая на досуге то, что ему близко, душевно созвучно, отворяя затвор фотоаппарата какой-то определенной действительности только тогда, когда картина этой действительности в видоискателе настолько по душе снимающему, что просветляет его, человек уже становится более творческим и, значит, более одухотворенным, более понятным своим близким через свои снимки. Чувство «самособойности», возвращение к себе из душевной неопределенности, часто тягостной, всегда обнаруживается радостью вдохновения. Тревожная напряженность несет в себе более или менее выраженную, неприятную неопределенность будущего. И, когда не было еще фотоаппаратов, тревожно-напряженные люди в целебных путешествиях пользовались камерой-обскурой, отыскивая с ее помощью близкие им композиции, ракурсы, ландшафты (то, что им близко и, значит, есть немного они сами). Обретенное при творческом фотографировании чувство индивидуальности, «самособойности» практически прекращает нарушение настроения, душевно поднимает человека. Сегодня есть возможность делать снимки, слайды и потом в состоянии душевной расстроенности общаться с живущими в этих снимках, слайдах деревьями, травами, людьми, которых фотографировал в соответствии со своим настроением, характером, возвращаясь таким образом «к себе самому». Наша терапевтическая методика — не в обучении мастерству съемки, а в том, чтобы помочь пациенту выразить себя, узнать свои особенности.

Погружаясь в «любительское» творческое фотографирование, обогащаясь им, человек делается более творческим во всех своих проявлениях, в своей профессии. И если творческое вдохновение более или менее стойко отныне живет в нем, то значит, он становится более серьезно защи-

щенным внутренне от нарушения настроения.

Что помогает найти свой собственный, личностный путь в творческой фотографии? Знание своего характерологического склада, особенностей самовыражения.

Отмечу очень кратко основные природные характерологические структуры, которые могут выступать и в здоровых формах, и болезненно выраженными.

Сангвинический характерологический склад — естественность мышления и чувствования, мягкость, душевность, чувственное жизнелюбие, склонность к внутренним колебаниям настроения от печали, тревоги до солнечных восторгов. Склонность к практическим делам. Многим из представителей этого характерологического склада близко, созвучно творчество реалистически-теплых древнегреческих скульпторов, а также Рабле, Пушкина, Моцарта, Штрауса, Кипренского, Тропинина, Перова, Пластова. Фотографические работы людей такого склада обычно отличаются естественностью, сердечностью, теплотой, стремлением к изображению природы.

Философический характерологический склад — известная отстраненная от жизненных реалий символичность мышления и чувствования, что выражается в склонности к субъективным схемам, к внутренней архитектурной гармонии, противостоящей реальной действительности. Им присуща некоторая чудаковатость, парадоксальность. «Философам» обычно близки памятники древнеегипетского искусства, творчество Петрарки, Андерсена, Бетховена, Баха, Шопена, Лермонтова, Тютчева, Матисса, Сезанна, Петрова-Водкина, Тарковского. Снимки людей философического склада отличаются стремлением к гармонии, символике, иероглифичности.

Авторитарный характерологический склад — властная прямолинейность мышления и чувствования, сердитая напряженность, даже злость. Им близки произведения древнеримского искусства, картины Сурикова, Шилова, рассказы Шукшина. В их снимках обычно обнаруживается интерес к деталям, подробностям, обострению человеческих страстей.

Тревожно-сомневающийся характерологический склад — душевный конфликт чувства неполноценности с ранимым самолюбием, проявляющийся в робости, неуверенности, застенчивости, склонности к самоанализу и самообвинениям при достаточно трезвом реалистическом мышлении. Им близко творчество Чехова, Саврасова, Поленова, Вивальди, Чайковского, Сен-Санса. В фотографических работах тревожно-сомневающихся людей обычно угадывается застенчивая мягкость, сострадание всему слабому, незащищенному.

Демонстративный характерологический склад — постоянное стремление позировать (порою с большим искусством), то есть подчеркивать демонстративно-внешними, обычно чувственно-яркими средствами свою значительность. Им созвучно творчество Брюллова, Северянина, Бунина, Катаева.

Все это, конечно, дается здесь лишь в качестве осторожного ориентира. Поиск творческой дороги не столько арифметичен, сколько алгебраичен. Важнее всего здесь «слушать» себя самого, свою духовную особенность, пытаясь, в том числе, и с помощью фотокамеры нравственно выразить себя.

В заключение привожу примеры целебных фотоснимков, сделанных людьми разных характеров.



ПРИБЛУДНЫЙ ПЕС
СНИМОК Е., МУЖЧИНЫ 35 ЛЕТ С ТРЕВОЖНО-СОМНЕВАЮЩИМСЯ, ЖАЛОСТЛИВЫМ ХАРАКТЕРОМ



БУКЕТ
СНИМОК А., ДЕВУШКИ 25 ЛЕТ С «ФИЛОСОФИЧЕСКИМ» ХАРАКТЕРОМ, СКЛОННОЙ К СИМВОЛИКЕ, ЧТО ОТРАЗИЛОСЬ И В ЭТОМ «ИЕРОГЛИФИЧЕСКОМ», ПОБУЖДАЮЩЕМ К РАЗДУМЬЮ БУКЕТЕ

М. БУРНО,
доцент кафедры психотерапии Центрального института усовершенствования врачей

---

[1] Минор Л. С. Краткая терапия нервных болезней (для студентов и врачей). — М.: Издание студенческой медицинской издательской комиссии, 1910, с. 56.
[2] См. «Советское фото», 1988, № 11, с. 46.
[3] Krauss D. A., Fryrear J. L. Phototherapy in Mental Health-Springfield, JL: Charles C. Thomas, 1983 — 258p.
[4] Contemporary Psychology, 1984, Vol. 29, No. 9, p. 714.
[5] Бурно М. Е. Терапия творческим самовыражением. В сб.: Профилактика психических расстройств. — М.: Знание, 1985, с. 6—26; Клуб трезвых людей. — М.: Знание, 1986, с. 64.

Новый фотоклуб

Энтузиастами биологического факультета МГУ создан клуб фотолюбителей «Экофото». Он зарегистрирован при объединении «Фауна». Следует отметить, что коммерческих целей клуб не преследует.

Основной своей задачей «Экофото» считает поощрение интереса фотографов-любителей к съемке живой природы при неограниченном тематическом спектре. При этом эстетические аспекты фотографии должны сочетаться с ее познавательными, просветительскими и пропагандистскими возможностями, а также с использованием фотографии как вспомогательного средства при научных исследованиях.

Клуб видит свою задачу и в организации интересного, полноценного досуга для любителей фотографии. Предполагается, что заседания клуба будут еженедельными в назначенные по договоренности дни. Ежемесячно или один раз в два месяца планируется проведение авторских или тематических выставок фоторабот членов клуба или приглашенных фотомастеров.

Клуб будет регулярно собирать своих членов для обмена опытом по техническим вопросам съемки. Предполагается также создание объединенной фототеки монохромных и цветных снимков животных, растений и ландшафтов.

Б. ВАСИЛЬЕВ

«Зеркало времени»

Так называется новая документальная кинолента Горьковского телевидения, посвященная жизни и деятельности известного нижегородского фотографа М. П. Дмитриева (1858—1948). Премьера фильма для телезрителей Горьковской области состоялась в год 150-летия фотографии.

Снимки, знакомые многим по альбомам, газетным, журнальным и книжным публикациям, стали основой кинорассказа о судьбе фотохудожника, создавшего на рубеже XIX и XX веков объемную картину русской действительности. Хотя матушку Волгу снимали многие русские и иностранные фотографы до Дмитриева, подлинным фотопевцом великой русской реки по праву считается именно Максим Петрович. В течение десяти лет он отснял Волгу от истока до устья, жизнь и быт народов всего Поволжья, создав уникальную коллекцию негативов, а также авторских отпечатков, фотоальбомов и фотооткрыток.

В фильме «Зеркало времени» использованы фотодокументы из Государственного архива Горьковской области, Горьковского государственного историко-архитектурного музея-заповедника, Государственного музея А. М. Горького.

Фильм снят по сценарию Юрия Беспалова при участии Александра Сокурова режиссерами Юрием Беспаловым и Татьяной Булатовой, операторами Анатолием Барышковым и Игорем Серовым. Звукооператор Ирина Журавлева, редактор — Елена Кузнецова.

До премьеры на телевидении «Зеркало времени» посмотрели участники семинара фотокорреспондентов, организованного фотосекцией Горьковской областной организации Союза журналистов СССР.

М. МОХОВ

«Ассофото»

Подведены итоги очередного международного конкурса «Ассофото», в котором на этот раз приняли участие фотолюбители не только СССР и ГДР, но и Болгарии, Венгрии, Польши, Чехословакии и Румынии.
Всего на конкурс поступило 9346 работ.
Жюри присудило премии следующим советским авторам.
По разделу «Наша жизнь, наши люди»: С. Мальгавко (Тара) — вторую премию; Е. Евстифееву (Рязань), А. Усову (Дзержинск), Г. Потапенко (Владивосток) — третьи премии; С. Мальгавко, Ю. Федотову (Казань) — четвертые премии.
По разделу «В объективе — фотограф»: С. Цалкину (Гомель) — вторую премию; В. Матва (Ленинград) — третью премию.
По разделу «Природа»: Д. Бойко (Челябинск) — первую премию; С. Шицулину (Пенза) — вторую премию; С. Арканову, В. Воронову (Челябинск) — третьи премии; А. Земскову (Псков) — четвертую премию.
По разделу «Мир красок»: В. Гудзеву (Московская обл.) — вторую премию; А. Галищеву (Харьковская обл.) — четвертую премию.
По разделу «Глазами молодых» (для авторов до 18 лет) равноценными призами награждены Ю. Иоост, Д. Крупнов, Р. Кутяков, К. Можанова, М. Перцовский, А. Скрипчанко, С. Монахин и Д. Ушаков.
Кубок «Ассофото» вручен Д. Бойко (Челябинск) за серию работ, посвященных экологии.

«Ребенок»

Международное биеннале художественной фотографии «Ребенок» проводится в польском городе Пиле.
Цель конкурса — популяризация снимков, которые показывают мир детства, взаимоотношения взрослых и детей.
К участию приглашаются все желающие. Каждый может прислать 4 черно-белых и 4 цветных кадра (от 18×24 до 50×60 см). Серия, включающая не более 5 снимков, считается за одну работу. От автора принимаются не более 3 серий.
На обороте фотографий следует указать название сюжета, фамилию, имя, отчество и адрес автора.
Учреждены следующие награды.
Главный приз — 250 000 злотых.
По разделам черно-белой и цветной фотографии:
первая премия — золотая медаль и 150 000 злотых;
вторая премия — серебряная медаль и 120 000 злотых;
третья премия — бронзовая медаль и 100 000 злотых.
Денежные награды получат только польские авторы и зарубежные, присутствующие на вернисаже. Остальным победителям будут вручены вещевые призы на соответствующую денежную сумму.
Организаторы пригласят на вернисаж всех лауреатов и оплатят проезд от границы ПНР до Пилы и обратно.
Непремированные работы возвращаются авторам.
Снимки следует присылать до 31 декабря с. г. по адресу: Пильский Дом культуры, площадь Стащица, 1, 64-920, Пила, Польша.

«Дети, природа, мир»

Грузинский республиканский комитет защиты мира, Президиум Грузинского общества охраны природы и редакция газеты «Ахалгазрда комунисти» объявляют фотоконкурс на тему «Дети, природа, мир».
В конкурсе могут принять участие любители и профессиональные фотографы. Снимки черно-белые и цветные (размеры 18×24 или 24×30 см) должны быть представлены в редакцию газеты «Ахалгазрда комунисти» до 31 декабря 1989 года.
Для лучших фотографий установлены призы:
первая премия — фотоаппарат «Зенит-12»;
вторая премия — фотоаппарат «Зенит-TTL»;
третья премия (три) — фотоаппарат «Зенит-11»;
поощрительная премия (три) — фотоаппарат «ФЭД-50».
На конверте следует указать: на фотоконкурс «Дети, природа, мир».
Снимки высылаются по адресу: 380096, Тбилиси, ул. Ленина, 14, редакция газеты «Ахалгазрда комунисти».

Все вокруг было цветным...

Я уже публиковался в «СФ» (1989, № 5, 1 обл.), правда, по ошибке, под другой фамилией.
А теперь мне представилась возможность рассказать о себе.
Десять лет назад в мои руки попал альбом В. Гиппенрейтера «Заонежье», и я потерял внутреннее равновесие. Показалось, что такая фотография — то, чем я должен заниматься. Не исключено, что помог и некоторый художественный потенциал, заложенный в детстве, которое прошло в среде художников Академической дачи под Вышним Волочком.
В черно-белой фотографии я пробовал себя в различных жанрах и «техниках». Поиски гармонии в кадре приводили к неожиданным решениям. Это увлекало. Но однажды...
Во время зимней поездки по Архангельской области, имея два аппарата — для черно-белой и цветной пленки, я вдруг понял, что не могу снимать «параллельно». Вокруг все было цветным. Снег, который раньше казался мне только белым, теперь был голубым, розовым, фиолетовым.
И если раньше цвет для меня являлся вторичным, и я его не замечал, то теперь все изменилось. Цвет, свет и форма стали единым целым. Кадр рассыпался, если цвет его «не держал». Начался поиск сюжетов с учетом цвета. Пленки стал расходовать меньше, но каждый кадр давался труднее. 3—5 удачных кадров из пленки уже были счастьем.
Итогом первой поездки на Север стала серия слайдов «Холодный пейзаж». Летом попытался повторить маршрут. Вся съемка велась в окрестностях озера Кено. Снял 25 цветных пленок и лишь две черно-белые, да и то скорее по инерции, чем по потребности.
После обработки материала появилась тема для целостного визуального рассказа. Таковым мог стать только слайд-фильм. Первый фильм делался на уровне интуиции. Сначала я неясно представлял себе, что такое слайд-фильм, каковы его особенности, выразительные средства. Но по мере работы появлялись опыт и понимание многих аспектов визуального восприятия.
Большое удовлетворение получил во время съемок в Каракумах весной 1988 года. Наш фотографический коллектив из пяти человек снимал практически один регион, но каждый снял его по-своему. Я оказался не совсем готов к съемке в пустыне, ибо никак не ожидал такого изобилия красок. «Лунный» ландшафт, фантастические краски флоры, редкая фауна, этнография. Значительный перепад температуры в течение суток (от 0 до +36° в тени), пылевые бури, отсутствие воды и присутствие агрессивной фауны постоянно держали в напряжении.
К этому добавлялись чисто фотографические проблемы: изобилие ультрафиолетовых лучей утром и вечером, совершенно «мертвое» дневное время (10.00—16.00) и почти всегда бледное небо. Однако вся съемка стала замечательной школой фотографического мастерства. Когда работа была позади, появились два варианта слайд-фильма «Пустыня». Один получил звание лауреата на IV традиционном слайд-фестивале в Харькове, а второй — на I Всероссийском конкурсе слайд-фильмов «Диапорама-88» в Свердловске.
Вообще следует отметить значительное повышение интереса к слайдам за последние годы. Конкурсы, слайд-фестивали, смотры проходят в различных регионах страны. Появились своего рода центры, где интерес к диапозитивам можно удовлетворять в полной мере: Минск, Харьков, Свердловск, Рига, Красногорск, Запорожье... Уже есть традиции и опыт проведения областных, республиканских и союзных конкурсов, это не может не радовать.
И у нас в Харькове ежегодно проводятся слайд-фестивали по пяти-семи темам, где для получения главного приза необходимо стать лауреатом в большинстве тем.
Опыт накапливается, география участников расширяется, популярность растет, но по-прежнему остается много проблем у любителей этого вида фотографического творчества. С ними связана и наша «неконкурентоспособность» на международном уровне. Нет качественных отечественных пленок для естественного и искусственного освещения, нет конверсионных фильтров для массового потребителя, эффектных насадок и линз, пленок для копирования слайдов... Все это особенно заметно по участию в зарубежных конкурсах. Листая каталоги зарубежных салонов, все меньше и меньше видишь наших авторов в разделах «Цветная фотография» и «Слайды». В специальных конкурсах диапозитивов вообще печальная картина: один-два автора и отнюдь не престижные места. Это не делает чести отечественному фотографическому искусству. Особенно обидно, что творческие возможности у наших авторов есть, но реализовать их крайне сложно.

В. ОГЛОБЛИН,
Харьков



ФОТО **ВЛАДИМИРА ОГЛОБЛИНА**

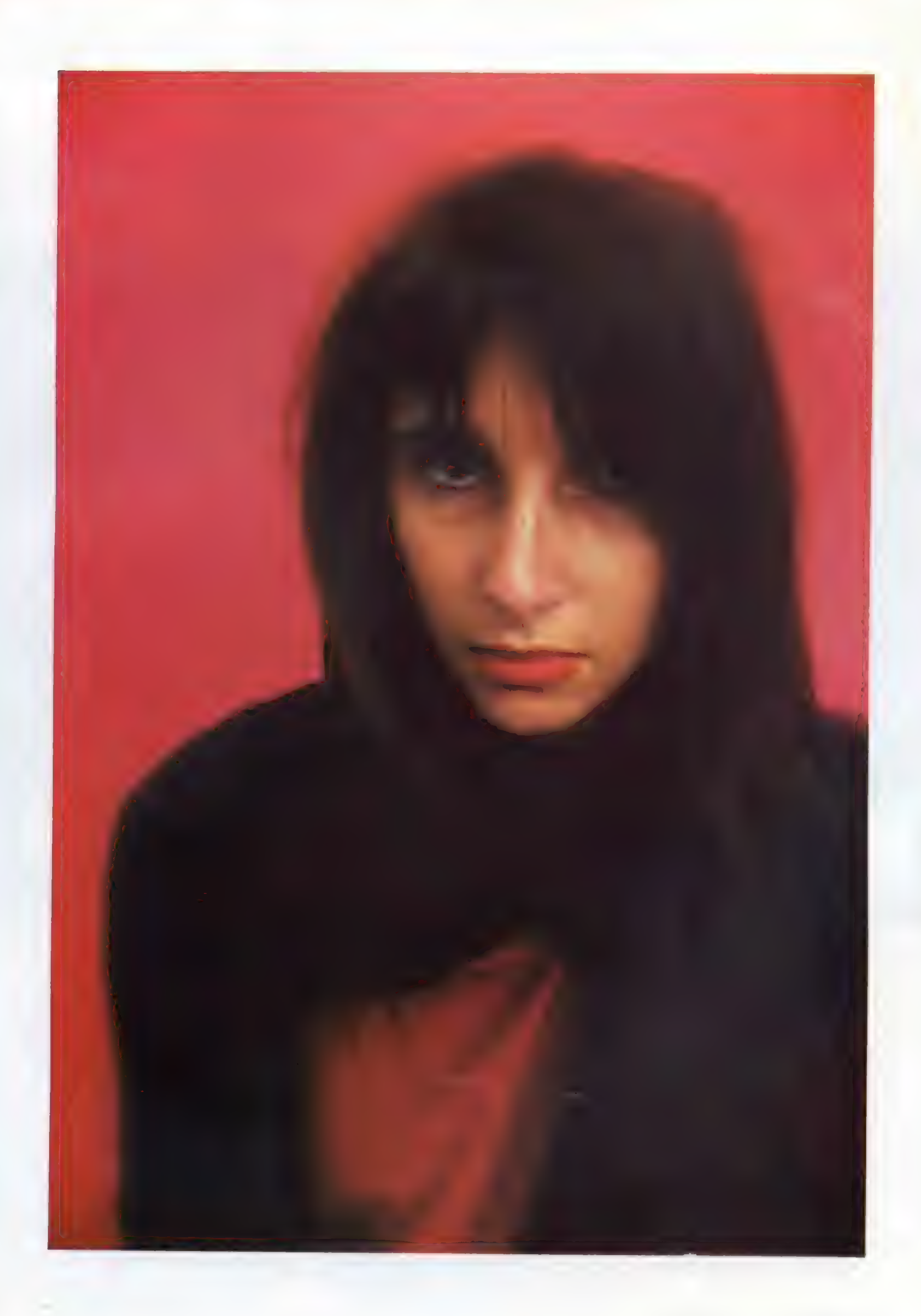


ФОТО ВЛАДИМИРА ОГЛОБЛИНА

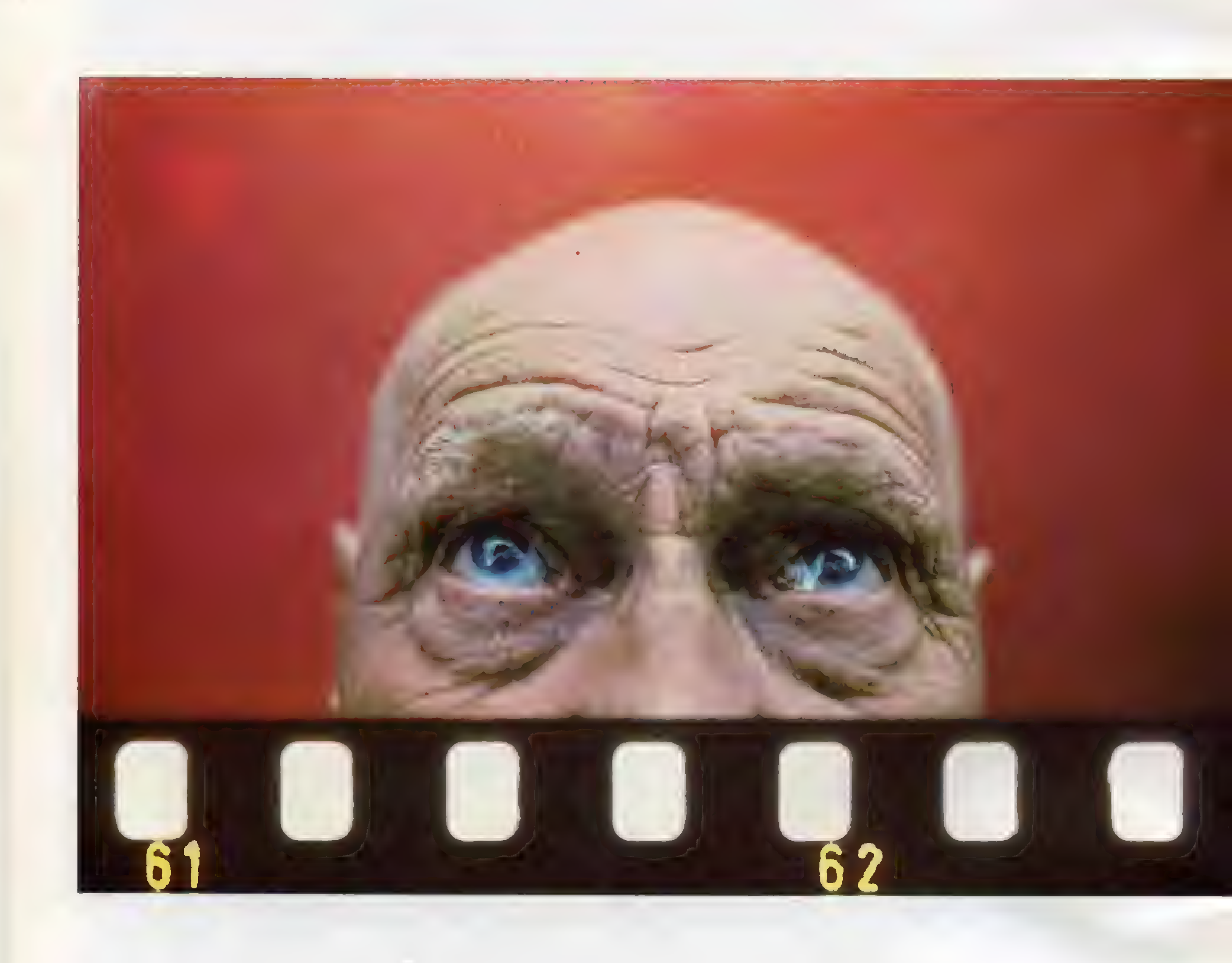


ФОТО **ВЛАДИМИРА ОГЛОБЛИНА**

Педагоги — ведущие фотографы

Один из кураторов музея в Сан-Франциско в ответ на вопрос известного американского фотохудожника Морли Бэера, почему он проводит так много фотовыставок, сказал: «Они привлекают большую аудиторию, которая заодно знакомится и с нашей коллекцией живописи». Это неожиданное на первый взгляд высказывание достаточно точно характеризует ту популярность, которой пользуется фотография в США. Как полноправная форма художественного творчества, фотография заняла видное место в музеях, создала свой коммерческий рынок и целую сеть частных коммерческих галерей, многочисленные фотожурналы, крупные рекламные агентства, фотоцентры и весьма эффективную систему массового фотообучения.

Фотография в США — полноправный предмет гуманитарного цикла, входящий в программу любого университета страны. Даже колледжи с двухгодичным обучением имеют свои кафедры фотографии, которая может быть как основным предметом специализации студента, так и факультативным. Перед выпускниками таких кафедр чаще всего открывается карьера в области рекламной фотографии, некоторые избирают преподавательскую деятельность. Во многих университетах и колледжах существуют аспирантуры и докторантуры по фотографии, где можно защитить диссертацию и получить ученую степень.

Вузовское образование дополняется многочисленными курсами, вечерними и летними школами, системой заочного обучения.

Одна из наиболее интересных форм фотообразования в США — платные творческие семинары или студии, которые рассчитаны на разные уровни подготовленности студентов и охватывают все виды фотографической деятельности: художественную, рекламную, журналистскую. О всех семинарах, проходящих в стране, легко узнать, открыв последнюю страницу любого фотожурнала. Здесь и двухдневные семинары для начинающих, и двухнедельные фотомарафоны для профессионалов. Портрет, пейзаж, подводная фотография, позитивный процесс — список тем можно продолжать долго. Большой популярностью пользуются «выездные» семинары, где туризм сочетается с обучением. Наибольшей привлекательностью обладают «экзотические» страны: Китай, Австралия, Япония. Не обойден вниманием и Советский Союз: «Эппс уорк-шопс», например, предлагает двухдневный семинар «Сибирь», где за четыре тысячи долларов вам обещают «путешествие через всю Сибирь: от Ленинграда до Хабаровска».

Об уровне преподавания фотографии в США можно судить на примере семинаров, в которых мне лично довелось принять участие летом 1988 года. Проходили они в Кармеле (штат Калифорния), широко известном своими фотографическими традициями, поскольку именно здесь долго жили и работали два классика современной художественной фотографии — Ансел Адамс и Эдвард Уэстон.

Наши преподаватели — профессора Фил Дэвис и Боб Раут основное внимание уделяли сенситометрии и работе с компьютерами.

Большинство «студентов», сидящих за партами,— профессионалы: владельцы фотоателье и фотостудий, рекламные фотографы, преподаватели университетов. В списке слушателей семинара привлекает имя Роберта Байерса — бывшего адвоката Эдварда Уэстона, а теперь преуспевающего фотохудожника и консультанта ведущих фирм по торговле предметами искусства. Из класса в пятнадцать человек только трое — любители. Не менее интересна и география семинара: слушатели съехались сюда не только со всех концов Калифорнии, но из Аризоны, Северной Каролины, Техаса. Большинство приехало со своими крупноформатными камерами для фотопластинок 4×5 дюймов (10,2×12,7 см), широкоформатными «пленочными» камерами. 35-мм фотоаппаратов было только три, что соответствовало числу любителей.

Практические занятия проходили в лаборатории местного колледжа. Выглядит она внушительно (особенно, если учесть, что это не крупный университет, а небольшая частная школа): просторное помещение, пятнадцать увеличителей, удобная трехметровая раковина. Для проявления пленки, сушки отпечатков и их ретуширования предусмотрены специальные комнаты.

Два дня были посвящены сенситометрическим тестам позитивных и негативных материалов. Задача — сделать шесть экспозиций тест-объекта, которые затем проявляются различное количество времени. Проявлялись они все вместе под методичные команды Фила Дэвиса, который следил за секундомером: «Тридцать секунд до конца проявления первой пробы... Пятнадцать... Стоп!» Боб Раут после кратких рапортов из темноты заносил в таблицу действительное время, когда пленка оказалась в стопванне.

Основная часть обучения проходила в компьютерном зале. Данные, считанные с сенситограмм, с помощью денситометра вводились в память «Макинтоша», который строит характеристические кривые, определяет интервалы плотностей для каждой кривой, интервал яркостей объекта съемки и т. д. В дальнейшем компьютер совмещает характеристические кривые пленки и бумаги, что позволяет наглядно видеть смещение частей черно-белого спектра на всех этапах фотографического процесса.

Все данные о фотобумаге, пленке, проявителе вводятся в память маленького, не больше привычного нам калькулятора, компьютера «Тэнди-6». В полевых условиях «Тэнди» фактически дает возможность прогнозировать идеальный позитив еще до спуска затвора. Принтер мини-компьютера тут же распечатывает все данные для каждого негатива, освобождая фотографа от необходимости пользоваться блокнотом.

Несколько занятий на природе помогли студентам освоиться с несложным дисплеем и клавиатурой компьютера. Семинар завершился выставкой работ участников, во время которой были выданы дипломы об окончании курса.

«Секрет фотографии не в определенном наборе химикатов и не в новом типе фотобумаги, он лежит в каждом из нас»,— такими словами начал свою вводную лекцию Джон Секстон, руководивший вместе с Морли Бэером еще одним семинаром, в котором мне довелось участвовать. Оба преподавателя — известные в США фотохудожники, что придавало семинару определенный «творческий почерк».

Фотолаборатория Секстона свободно вмещала пятнадцать человек. Здесь слушатели последовательно изучали все стадии позитивного процесса, начиная от проверки светонепроницаемости софитов и кончая ретушью отпечатков. Бэер преподал технику фотографической съемки. Матовое стекло его широкоформатной камеры 8×10 дюймов (20,3×25,4 см) прекрасно подходило для объяснения тонкостей композиции.

Каждый день Бэер и Секстон посвящали много времени разбору фотографий, которые слушатели привезли с собой. Некоторые из участников семинара приехали сюда именно для того, чтобы узнать мнение признанных мастеров о своих работах.

Опыт американской системы фотообразования, вероятно, одной из самых эффективных в мире, требует специального анализа. На наш взгляд, сильными сторонами этой системы является многообразие ее организационных форм, хорошее материальное обеспечение, непосредственный контакт с фирмами, производящими оборудование. Особо следует отметить применение таких технических средств, как компьютеры и моментальные позитивы фотокамеры «Полароид».

Фотообразование в США характеризуется также широкой тематической дифференциацией, что позволяет каждому, будь то профессионал или любитель, сосредоточить свое внимание на интересующей его части фотографического процесса или заниматься специальными видами фотосъемки. Очень важно, что каждый желающий может учиться у ведущих фотографов страны. Это обеспечивает преемственность в фотоискусстве, позволяет истинным мастерам создавать свои школы.

Г. ШЕСТАКОВ

«Улица»



Ф. ДОСТАЛ
(ЧССР)
ЗАБОТЫ

Был такой давнишний
фильм «Улица полна не
данностей». Большинст
участников конкурса вз
название картины в кач
ве девиза. И хотя неож
данностей «из ряда вон
здесь нет, все-таки согл
ситесь, что не так уж ч
встретишь на улице сло
Можно жизнь прожить
столкнуться в городе с
шарманщиком. Хотя сег
на улице и не такое уви
дишь!

Ну, а первую премию п
лучает наш старый знак
мый из Чехословакии Ф
тишек Достал, которого
многие знают по уникал
ным юмористическим с
жетам. В данном же ко
курсе Достал — тонкий
блюдательный лирик.

Г. БЕЛИЦКИЙ
(ВИТЕБСК)
ДИЕТИЧЕСКАЯ ТОЧКА

В. ДЕМЕТРАШВИЛИ
(ТБИЛИСИ)
СВОЯ НОША НЕ ТЯНЕТ

А. СИНЕЛЬЩИКОВ
(АРЗАМАС)
КТО ПЕРВЫЙ?

А. НАРОЖНЫЙ
(НИКОЛАЕВ)
ЯРМАРКА

П. ЧИПЛИС
(ПАНЕВЕЖИС)
УЛИЦА

С. ПЯТАКОВ
(ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОБЛ.)
РЕТРО

В. УСМАНОВ
(МОСКВА)
ЗВУКИ ОРГАНА

А. ГУБАРЕВ
(БЕРЕЗНИКИ)
«ПО УЛИЦАМ СЛОНА ВОДИЛИ».










В новом жанре

О творчестве Сергея Осьмачкина из Куйбышева в свое время уже рассказывалось в «СФ». Тогда самим заголовком — «Каменные деревья» — автор подчеркнул, что для фотографа любимые им городские мотивы сродни природным.

Здесь же перед нами работы Осьмачкина, выступающего в ином жанре, переключившегося после долгих лет увлечения пейзажем на натюрморт. А точнее, на жанр, именуемый в последние годы «предметным миром».

Уже неоднократно писалось о повышенном интересе к этому «миру» со стороны самодеятельных фотохудожников. Здесь сложились свои направления.

Самое распространенное из них ориентируется на классический живописный натюрморт, где предметы компонуются, исходя из канонических законов композиции, освещения, формата картины и пр. Конечно, индивидуальность фотографа и тут неизбежно проявляется, но все же авторы менее заботятся о том, чтобы акцентировать внимание на своем понимании сути предмета, а более — на эстетических его характеристиках, его «одежде», фактуре, способности отражать свет, да и просто привлекательно выглядеть.

В «субъективном» же натюрморте автор ориентирует восприятие зрителя на метафорические свойства предмета и его внутреннюю жизнь, вполне одушевленную.

В известном смысле это работы сюжетные, своеобразные новеллы, эссе, притчи.

Один такой снимок, на мой взгляд, есть и у Осьмачкина. «Брошенный пиджак». Хотя автор и не стремился «нарисовать» иносказательный портрет владельца костюма, но я вполне допускаю, что кто-то в «человеке-невидимке» увидит самодовольного чинушу или целеустремленного гордеца, знающего себе цену...

Нет, литературность не привлекает Сергея. Это обнаруживается даже в названиях, которые он дает снимкам. Подчеркнуто традиционные или (как в «Брошенном пиджаке») раскрывающие кухню создания снимка, они, по мысли автора, подтверждают его склонность к натюрморту классическому. Но получается что-то иное...

В «Натюрморте с бумагой» невольно отмечаешь авторскую смелость в выборе объекта съемки, в его пространственном расположении, в динамике его «поведения» в кадре.

В этой и некоторых других работах Осьмачкин выступает в двух авторских ипостасях — как фотограф и как создатель, конструктор своих композиций в стиле поп-арт.

В отдельных случаях он переносит на пленку то, что создано природой, и авторское вмешательство в натуру ограничивается выбором точки съемки.

Например, «Отблески» — мощные вентиляционные трубы — это просто красивая геометрия, свидетельство того, как Осьмачкин умеет из обычного выделять привлекательные фрагменты, подобно тому зарубежному фотографу, который сделал целую выставку фрагментов скульптуры Мухиной «Рабочий и колхозница».

Как видим, Осьмачкин может быть совсем разным: лиричным и жестким, традиционным и почти авангардным. Но во всех случаях — нам интересным.

Г. АКИМОВСКИЙ





НАТЮРМОРТ С ЛЕСТНИЦЕЙ

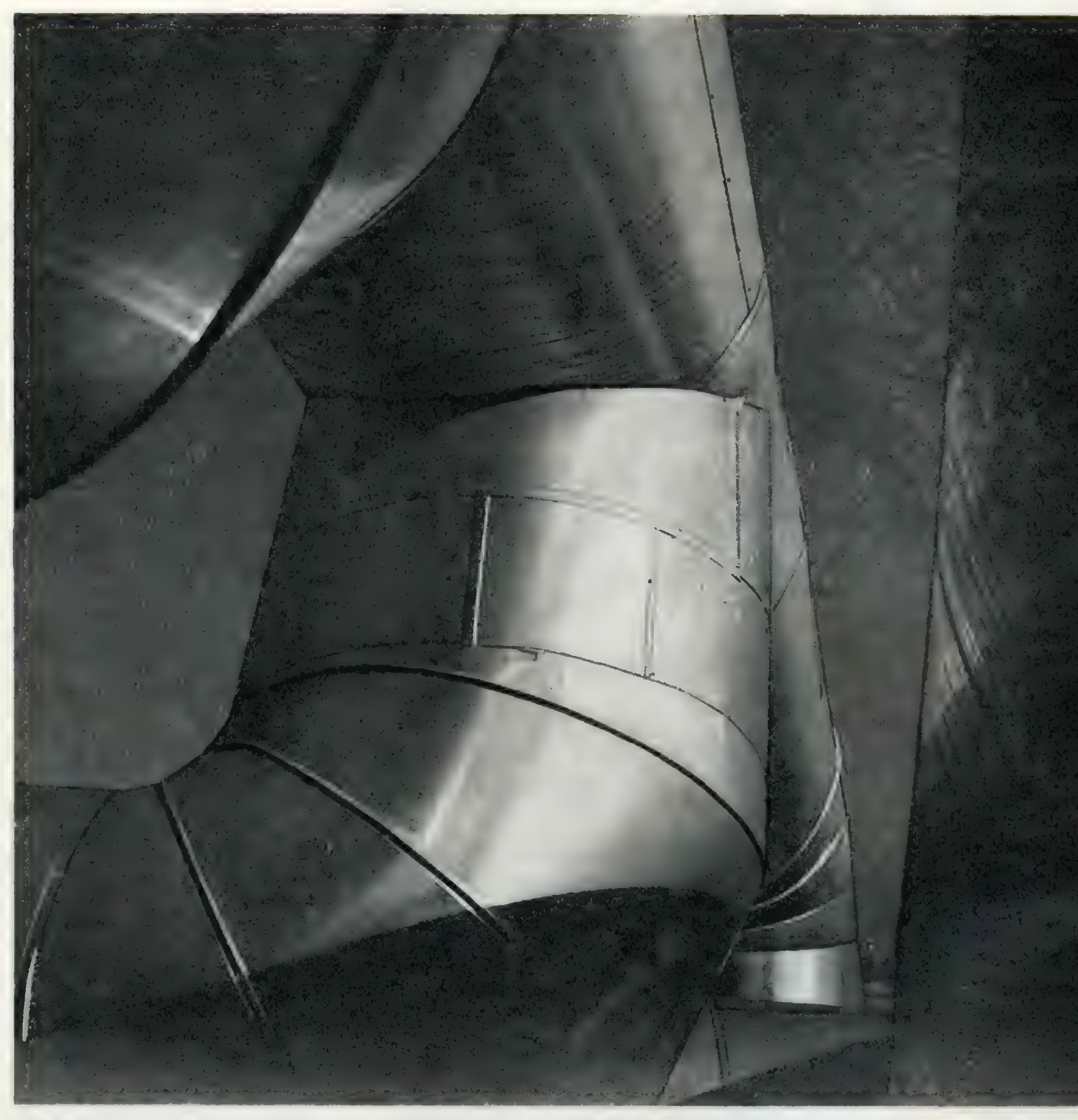
ОТРАЖЕНИЕ В СТЕКЛЕ
◄



БРОШЕННЫЙ ПИДЖАК

ФОТО **СЕРГЕЯ ОСЬМАЧКИНА**

ФОТО **СЕРГЕЯ ОСЬМАЧКИНА**



ОТБЛЕСКИ



ФАКТУРА

ФОТОЮНИОР



ФОТОКОНКУРС «НАШ ДОМ»



РАДИК ПРОШКИН, 12 ЛЕТ
(г. ТАРА ОМСКОЙ ОБЛ.)
ПРОЩАЛЬНЫЙ ЗАЙЧИК

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

Черно-белые фотографии с диапозитивов

Существует несколько способов получения черно-белых фотографий с черно-белых и цветных слайдов («СФ», 1975, № 10; 198В, № 10, 11). Один из них — сделать негатив на низкочувствительной пленке контактным способом и отпечатать с него позитив. Но такой способ отнимает много времени, а также заметно ухудшает качество изображения.

Печать на обычную черно-белую бумагу лучше всего проводить с черно-белых диапозитивов, тогда удастся передать все богатство тонов оригинального снимка. Сложнее обстоит дело при печати цветного изображения: обычная фотобумага не сенсибилизирована к желтым и красным лучам (что, кстати, и позволяет ее обрабатывать при красном свете лабораторного фонаря), поэтому все детали изображения на черно-белом отпечатке либо полностью не воспроизводятся, либо воспроизводятся, но со значительным падением оптической плотности.

Снимок с диапозитива получают путем прямой его печати на бумагу типа «Унибром» с последующим ее обращением. Режим обработки обычной фотобумаги по методу обращения приведен в таблице. Засветка производится лампой 60—100 Вт на расстоянии примерно одного метра от эмульсионного слоя.

Черно-белую фотобумагу обрабатывают в следующих растворах:

Первый проявляющий раствор
Гидрохинон . . . . . 5 г
Фенидон . . . . . 0,2 г
Сульфит натрия безв. . 30 г
Сода . . . . 50 г
Калий роданистый . . 6 г
Вода . . . . до 1 л

Останавливающий раствор
Уксусная кислота (ледяная) . . . . 15 мл
Натрий уксуснокислый 20 г
Вода . . . . до 1 л

Отбеливающий раствор
Калий двухромовокислый . . . . . 20 г
Серная кислота (93,6%) 20 мл
Вода . . . . . . до 1 л

Осветляющий раствор
Сульфит натрия безв. . 100 г
Вода . . . . . . до 1 л

Второй проявляющий раствор
Гидрохинон . . . . 5 г
Фенидон . . . . 0,2 г
Сульфит натрия безв. 20 г
Сода . . . . . . 50 г
Калий бромистый . . 4 г
Вода . . . . . . до 1 л

Фиксирующий раствор
Тиосульфат натрия кристал. . . . . . 250 г
Вода . . . . . . до 1 л

Приготовление некоторых растворов имеет свои особенности. Проявляющие растворы готовят так: пять граммов гидрохинона заливают горячей водой и выдерживают до появления окраски крепкой чайной заварки, затем все остальные реактивы растворяют по рецепту. Отбеливающий раствор очень едок, и при его приготовлении следует соблюдать меры предосторожности, как при обращении с сильными концентрированными кислотами. Ни в коем случае нельзя вливать воду в кислоту, а только наоборот — концентрированную кислоту при непрерывном помешивании вливают тонкой струей в воду или в заранее приготовленный раствор двухромовокислого калия. Если для стоп-раствора нет концентрированной («ледяной») уксусной кислоты, можно воспользоваться уксусной эссенцией, соответственно увеличив ее количество (принято считать, что «ледяная» уксусная кислота имеет 100%-ную концентрацию).

Дополнительные интересные изобразительные эффекты можно получить путем введения кратковременной общей засветки в момент первого проявления и регулирования ее продолжительности. В этом случае получается псевдосоляризация («СФ», 1987, № 12) с обращением, причем она может распределяться по снимку неравномерно.

А. НЕХАЙЧИК, 16 лет
Минск

От редакции. В случае появления на пробных отпечатках вуали в первый проявитель можно добавить несколько граммов бромистого калия.

Режим обработки фотобумаги

Операция	Время, мин	Температура, °С
Первое проявление	3	22±1,0
Стоп-ванна	2	20±1,0
Отбеливание	5	20±2,0
Промывка	3	15—16
Осветление	2	20±1,0
Засветка	10—60 с	
Второе проявление	2—4	22±1,0
Промывка	3	15—16
Фиксирование	10—15	20±2,0
Промывка	не менее 10	15—16
Сушка (глянцевание)	до полного высыхания	

Замысел и воплощение

ШКОЛА ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ

8. Что и как!

Перед вами три работы юных авторов. Как вы думаете, что на них изображено? Иначе, можно ли изложить словами их содержание? Ну, скажем, так: берег реки, на переднем плане велосипед, и два велосипедиста у самой кромки воды. А может быть, так: дороги, одна из которых привела ребят к реке, а другая (река) пока недоступна, но так манит вдаль... Или просто — ветер странствий, такой свежий, влажный... Кленовые листья на размытом фоне... Или — мерцающий свет осени, прозрачность осеннего леса.

Мальчики на террасе деревенского дома... Или — неожиданный световой рисунок: солнце, как талантливый художник, скупыми штрихами-бликами обозначило фигурки ребят, создав прелестный в своей таинственности образ...

Согласитесь, ни один из предложенных вариантов не дает полного представления о снимках. В каждом из них есть нечто такое, что вызывает в нас определенное настроение. Попытка же передать его в словах оказывается безрезультатной.

Здесь мы видим подтверждение известной истины: **в искусстве важно не столько то, что изображено, сколько — как изображено.**

И это «как» достигается при помощи изобразительных средств. Ощущение движения, прерванного, но стремящегося к продолжению, свежий влажный ветер, мерцающий свет, таинственность — чем это достигнуто?

Основной изобразительный прием, которым просто обязан владеть каждый, занимающийся творческой фотографией, — это композиция, построение кадра. Все предметы находятся в пространстве, обладают тремя измерениями и в зависимости от направления взгляда (точки съемки) — множеством очертаний. Если же предметов (элементов снимка) несколько, то меняются не только их очертания, но и расположение относительно друг друга. А это значит, что любой сюжет предполагает возможность бесчисленного количества композиций. Задача автора — выбрать ту единственную, которая позволит наиболее выразительно раскрыть его замысел.

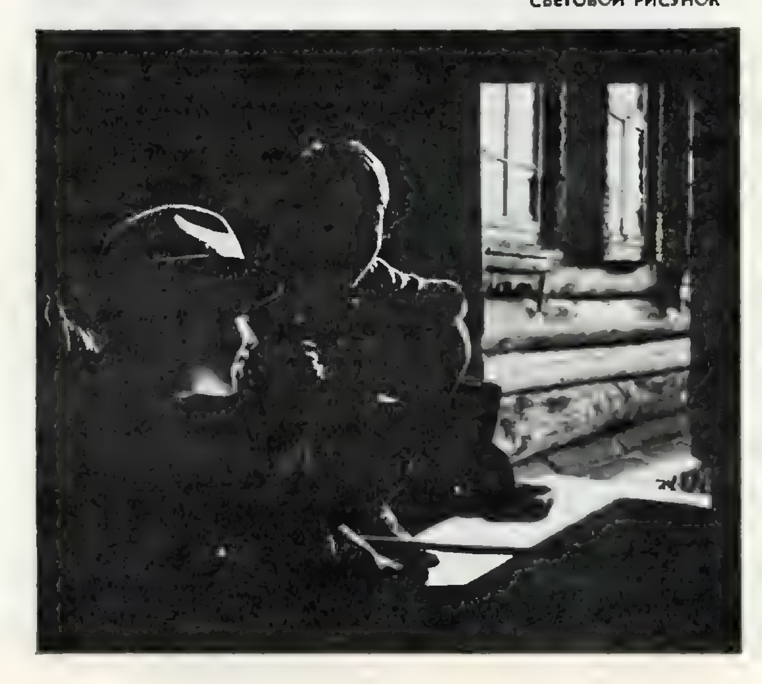
Чем достигается ощущение движения в первом снимке? В первую очередь взгляд притягивает велосипед в нижнем углу, данный наиболее крупно, а затем он движется по направлению к ребятам. Здесь на некоторое время задерживается, движение прерывается. Мы рассматриваем героев снимка, и затем берег реки уводит наш взгляд дальше. Создается ощущение, что это и есть стремление самих ребят — не мешает даже то, что один из них смотрит совсем в другую сторону. Любая другая точка съемки (а вы, конечно, можете их представить) изменила бы композицию, а значит, и характер сюжета. Кстати, диагональное построение — вообще один из лучших способов передать движение, потому что взгляд при рассматривании проходит наибольший путь. Дальний берег реки выглядит светлым, размытым — так бывает, если воздух насыщен водяными парами, и эта влажность, свежесть здесь очень ощутимы.



АЛЕКСЕЙ ЩЕРБАКОВ, 12 ЛЕТ (КРАСНОГОРСК) ОСЕННИЙ ЭТЮД



ЮРИЙ РАБКОВ, 15 ЛЕТ (ГОМЕЛЬ) ВЕТЕР СТРАНСТВИЙ



АЛЕКСЕЙ ОЛИН, 12 ЛЕТ (КРАСНОГОРСК) СВЕТОВОЙ РИСУНОК

А теперь посмотрите на «Осенний этюд». Как спокойно выглядит этот снимок, как располагает к созерцательности! Тут применена центральная, уравновешенная композиция, которая и отвечает смыслу работы: неторопливое любование природой.

В еще большей степени этот замысел раскрывается при помощи тональности — светлой, как осенний лес. Тональность не возникла сама собой, приглядитесь: замер экспозиции производился по теневой плоскости листьев, ярко освещенный фон ушел в область передержек, а лучи солнца, пробивающиеся сквозь отверстие листа, создали ореолы.

На том же приеме выбора экспозиции основан «Световой рисунок», только наоборот: здесь замер по светам, и все, кроме солнечных бликов, оказалось недоэкспонированным, что и позволило создать этот необычный эффект.

Именно поэтому фотохудожники очень прохладно относятся к фотоаппаратам с автоматической установкой экспозиции.

Очень прост на первый взгляд «Осенний этюд», но на его примере мы можем наблюдать еще один прием — использование нерезкости в качестве изобразительного средства. Представьте себе тот же сюжет, снятый с малым отверстием диафрагмы, — да эти листья потерялись бы на фоне резко изображенных деревьев!

В арсенале фотохудожника немало изобразительных средств — мы коснулись здесь лишь некоторых. На эту тему написано множество книг, толстых и тонких, здесь же мне хотелось бы убедить вас вот в чем. **Замысел и воплощение — это вовсе не две части творческого процесса, в единое целое.** Осмысление своего сюжета (что именно я хочу сказать в своем снимке) неотделимо от того, как это будет сделано. И это «как» надо осмыслить так же, как и «что».

Г. ЛУКЬЯНОВА

(Продолжение следует)

Юридическая консультация

Консультацию о правах изображенного на фотографии дает начальник отдела изоискусства ВААП Д. Инденбаум.

Нормами законодательства об авторском праве (ст. 514 ГК РСФСР) установлено: «Опубликование, воспроизведение и распространение произведения изобразительного искусства, в котором изображено другое лицо, допускается лишь с согласия изображенного, а после его смерти с согласия его детей и пережившего супруга. Такого согласия не требуется, если это делается в государственных или общественных интересах, либо изображенное лицо позировало автору за плату». Перечень требований, когда не нужно согласие изображенного или его родных, указанный в статье, является исчерпывающим.

Под опубликованием, воспроизведением и распространением изображения в государственных или общественных интересах надо понимать цель информации об изображенном лице. Это, с одной стороны, фотопортреты на доске Почета, стендах ветеранов труда, передовиков соцсоревнования и т. п. — в знак признания заслуг портретируемого перед обществом. С другой стороны, публикация снимков на стенде «Не проходите мимо» из отделения милиции, вытрезвителя и т. п.

В приведенной формулировке такая норма содержится в Гражданских кодексах всех союзных республик, кроме Литовской ССР. Статья 554 ГК Литвы содержит дополнение — в круг лиц, чье согласие требуется для публикации после смерти изображенного, в случае отсутствия детей и пережившего супруга, включены родители портретируемого.

Как видно из текста статьи, речь идет о произведениях изобразительного искусства. Вместе с тем в ст. 475 ГК РСФСР и аналогичных статьях ГК других союзных республик фотографические произведения и произведения, полученные способами, аналогичными фотографии, указаны как объекты авторского права. Поэтому можно применить аналогию и распространить действие ст. 514 ГК РСФСР и аналогичных статей ГК других союзных республик на фотографические произведения. Об этом говорит п. 3 к ст. 514 «Комментариев к ГК РСФСР». «Право на изображение», предусмотренное данной нормой, хотя и не относится непосредственно к авторскому праву, но оно преследует цель охраны интересов лица, изображенного на произведении, поскольку это право может столкнуться с интересами фотографа при опубликовании, воспроизведении и распространении работы. Указанное в статье согласие детей и пережившего супруга должно быть единодушным. Если согласие на публикацию фотографии изображенным дано, то оно не может быть отозвано после его смерти детьми и пережившим супругом. В случае нарушения правила о согласии изображенное лицо или после его смерти переживший супруг и дети могут согласно ст. 6 ГК РСФСР (защита гражданских прав) требовать запрещения выпуска произведения или прекращения его распространения.

Редакция получила ответ, но...

Фотолюбитель Дмитрий Сичевой из Днепропетровска прислал в редакцию письмо такого содержания: «Хочу поднять одну «интересную» проблему. Почти каждый фотолюбитель, отправляясь в путешествие, берет с собой фотоаппарат и несколько пленок. Я, например, отправился на Кавказ, «вооружившись» «Зенитом» и тремя цветными пленками.

В аэропорту, при проверке ручной клади на рентгеновской установке, я, по незнанию, не вынул пленки из сумки. После обработки на «Орвохроме UT-21» была желтая вуаль, а на «ДС-4» — пурпурная. Другие фотолюбители потом сказали, что и у них после такого осмотра слайды также оказались завуалированными. Убытки невелики, но не в них дело. Просто обидно: старался, снимал, и вот кадры испорчены. Вы можете предположить, что вуаль возникла из-за несоблюдения правил обработки, но я такую возможность отвергаю. Интересно, что думает «СФ» по поводу того, чтобы Аэрофлот принял хоть какие-то меры: широкое предупреждение с помощью табличек, надписей, объявлений и т. д., которых сейчас нет?»

О том, что думают в «СФ», мы скажем чуть ниже. А пока приведем ответ, полученный на запрос редакции из Министерства гражданской авиации за подписью начальника Управления А. Красильникова: «При прохождении досмотра ручной клади через отечественные рентгено-телевизионные интроскопы первого поколения возможно появление незначительной вуали на пленках чувствительностью свыше 250 ед. ГОСТа, о чем пассажиры должны предупреждаться. Предусмотрена информация о правилах провоза фотокиноаппаратуры». Далее, соглашаясь, что данные, приведенные читателем, свидетельствуют о том, что в некоторых аэропортах информационная работа ведется недостаточно эффективно, министерство обещало читателю и редакции, что «примет меры по более широкой информации пассажиров по существу изложенного».

А теперь о том, что думает редакция. Так как в данном случае невозможно гарантировать соблюдение оптимальных условий хранения указанных пленок на всем пути от изготовления к покупателю (заводской склад — транспортировка — оптовая база — транспортировка — магазин), и автор письма не уточняет, каким образом и по какому процессу проводилась обработка, то исключить вероятность влияния этих факторов на появление вуали нельзя. Но с другой стороны, многочисленные данные, получаемые редакцией от вылетающих в командировки фотографов-профессионалов, фотожурналистов, свидетельствуют о том, что определенная доля вины Аэрофлота в порче фотоматериалов все-таки есть.

Ответ министерства, на наш взгляд, неточен. И даже не потому, что Д. Сичевой спрашивает конкретно о цветных пленках, а ответ дается общий. Если читатель найдет октябрьский номер журнала за 1982 год и прочитает ответ того же министерства на ту же тему, то заметит, что семь лет назад, по мнению специалистов министерства, риску появления вуали были подвержены пленки чувствительностью свыше 130 ед. ГОСТа. Противоречие очевидно, но дело не только в том, что под ответами стоят фамилии разных исполнителей. Все гораздо проще (и сложнее) — вопрос о влиянии на фотоматериалы излучения от рентгено-телевизионных интроскопов, используемых Аэрофлотом, в нашей стране никем и никогда не изучался — не находится пока ни одной заинтересованной организации, располагающей соответствующими возможностями, способной провести серьезное практическое исследование. Начинать его нужно в первую очередь с испытания высокочувствительных (400—1600 ISO) профессиональных цветных негативных и обращаемых пленок, в наибольшей степени подверженных влиянию рентгеновского излучения. По этому вопросу редакция имела с министерством обширную переписку, предлагая свою посильную помощь. Но работа начата не была.

Что же касается конкретного пожелания читателя, то, по мнению редакции, сделать это просто необходимо — на видных местах должны быть вывешены предупредительные таблички, как это сделано в аэропортах большинства стран мира.

Павел Антонов

Пейзажи петербургских улиц

Научный сотрудник
Государственного музея истории Ленинграда

НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ. 1870-е гг.

В последние десятилетия прошлого века в России окрепла документальная фотография. Появились отличные фотохроникеры, занимавшиеся съемкой сюжетов из повседневной жизни. Они снимали нищих и странников, людей, занятых трудом в поле, в кузнице, у станка, городских извозчиков и водовозов, базары на больших площадях, выступления скоморохов, массовые шествия, просто виды городских улиц.
Эти фотографы не заботились о композиции, принятой мастерами старой («пикториальной») фотографии. «Эстеты» упрекали их за отход от «художественности», но они упорно фотографировали «жизнь как она есть». Теперь их снимки, хранящиеся в государственных архивах и музеях, оцениваются по достоинству. В наши дни их называют «прямым окном в прошлое». Благодаря этим фотографиям мы становимся как бы непосредственными свидетелями давно минувшего.



ВЫВЕСКА КОЖЕВЕННОЙ ЛАВКИ
НА НИКОЛАЕВСКОЙ УЛИЦЕ. 1880-е гг.

Недавно журнал вел речь о старой Москве. Сегодня наш рассказ о Петербурге. В следующих публикациях мы поведаем о виде других городов, о труде и быте соотечественников сто и более лет назад.
Пейзажи петербургских улиц, жизнь города запечатлены на многих документальных фотографиях, хранящихся в Государственном музее истории Ленинграда. Вглядываясь в старые фотографии, мы видим изменившиеся сегодня улицы, которые все-таки хорошо узнаются. Снимки несут печать прошлой жизни. Конечно, это явление характерно только для центра города, так как прежние его окраины изменились неузнаваемо.
В Петербурге с середины XIX века бурно развивалась торговля и промышленность, он становился

СЕННОЙ РЫНОК, 1890-е гг.

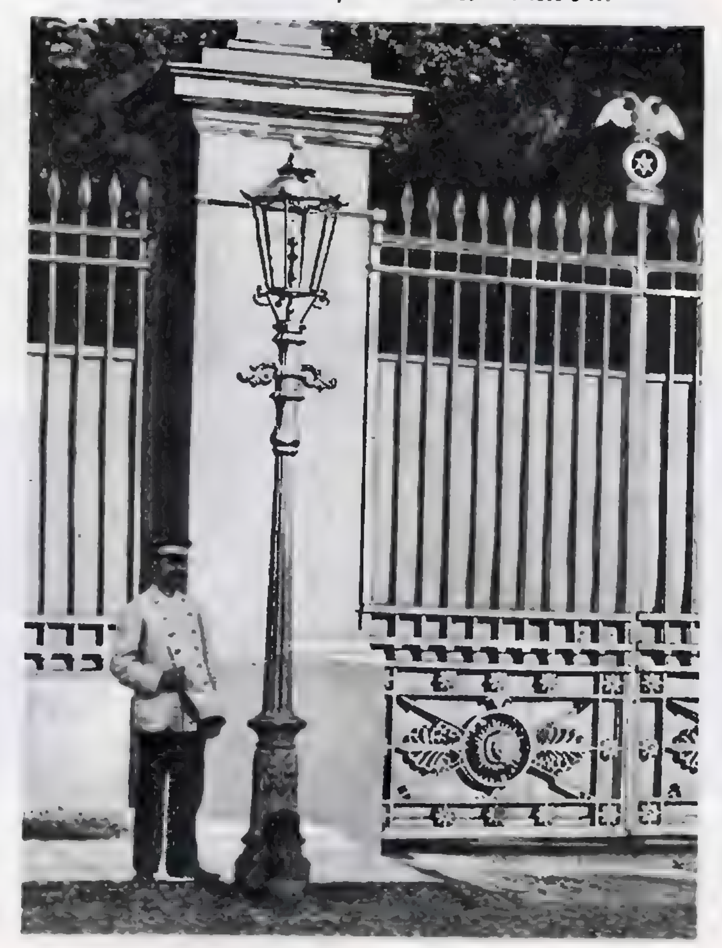
ИЗВОЗЧИЧЬЯ ПРОЛЕТКА НА СЕНАТСКОЙ ПЛОЩАДИ. 1880-е гг.



КОНКА У АПРАКСИНА ДВОРА НА САДОВОЙ УЛИЦЕ. 1890-е гг.

крупнейшим капиталистическим городом, центром притяжения огромных людских масс.
Развитие экономики, технический прогресс, быстрый количественный рост населения, удаленность центра от окраин и другие причины влияли на вид города. Все это нашло отражение в снимках. На большинстве из них мы видим булыжную мостовую. От езды экипажей по такой мостовой, как писал современник, стоял беспрерывный треск и грохот. Но некоторые улицы столицы имели и удобные покрытия. В 1832 году на Невском появилась первая торцовая мостовая. Она состояла из деревянного основания и уложенных по нему шестигранных деревянных шашек, просмоленных и пропитанных антисептическими растворами.
В 1870-х годах кое-где стали применять в качестве дорожного покрытия асфальт, иногда брусчатку.
Тротуары от проезжей части ограждали чугунными или гранитными столбиками, связанными между собой цепями. В начале нашего века их уже больше не устанавливали. На одном из снимков Невского проспекта видны ограждения тротуаров от мостовой. Как показывают фотографии, на петербургских тротуарах было нагромождено множество самых разных сооружений: выступов, ступеней, сходов, зонтиков на чугунных колоннах, афишных тумб, тумб-киосков.
Универсальные магазины, торговые фирмы, банки, гостиницы, рестораны находились в основном на главных улицах и проспектах: Невском, Садовой, Литейном, Большой Морской (ныне Герцена), Малой Морской (с 1902 года — ул. Гоголя), Большой Конюшенной (ныне Желябова), Николаевской (ныне ул. Марата) и других. Там царствовала всевозможная реклама. Посмотрите на фотографии Невского проспекта, Садовой улицы, на сами вывески, и вы почувствуете пульс города той поры.
Транспорт также отражает городскую жизнь, ее ритм, напряженность, насыщенность. В Петербурге, из-за недостаточности других средств перевозки людей, извозчики были многочисленны даже в начале XX века, не говоря уже о более раннем времени. На одной из фотографий 1880-х годов можно видеть извозчика на Екатерингофском (ныне Римского-Корсакова) проспекте. Время года, вероят-

ГАЗОВЫЙ ФОНАРЬ В ЦЕНТРЕ ПЕТЕРБУРГА. 1880-е гг.



но, уже холодное. На извозчике армяк, перетянутый поясом, на голове — зимняя шапка «под бобра».
На представленном в нашей подборке снимке видим извозчичью пролетку с седоками на Сенатской (ныне Декабристов) площади у памятника «Медный всадник». Погода относительно теплая, так как извозчик в кафтане, подпоясанном кушаком, а на голове его — шляпа с загнутыми полями.
Однако экономически развитый огромный город с большой подвижностью населения требовал дешевого массового вида транспорта. Таким транспортом стала конно-железная дорога.
27 августа 1863 года в Петербурге впервые появилась «конка». На старых снимках запечатлены вагоны, рассчитанные на 48—50 мест. Две винтовые лестницы ведут пассажиров с площадок на империал (второй этаж). Кучер сидит впереди вагона на небольшой площадке. В руках у него вожжи и кнут, рядом колокол для предупреждения об опасности.
Тихоходная «конка» довольно скоро перестала удовлетворять потребности населения. В 1907 году в Петербурге состоялся пуск нового трамвая. Между трамвайными путями ставились столбы для подвеса контактных проводов, так как домовладельцы не позволяли для этого использовать стены своих домов. Фотографии 1910-х годов показывают моторный вагон, рассчитанный на 42 места, ходивший по Невскому.
Старая фотография знакомит нас также с развитием уличного освещения. На снимках конца 1850-х годов можно видеть уличные фонари, горевшие на конопляном масле. Четырехгранные светильники крепились к невысоким деревянным столбам.
В 1883 году на Невском зажглись первые 32 электрических фонаря. На одной из главных улиц стояли одновременно газовые и электрические фонари. В то время из-за недостаточной мощности электростанций и дороговизны электроэнергии центральные улицы до часа ночи освещались электричеством, а позже — газом. Отдаленные части города освещались тусклыми керосиновыми фонарями.
Документальные фотографии прошлого отражают различные стороны жизни города. Они являются важнейшим историческим источником, помогающим воссоздать, почувствовать и лучше понять прошлое. Без них не может обойтись ни один историк, работник искусства, краевед.

Автор снимка «Исаакий. 1839»

Г. Болтянский в книге «Очерки по истории фотографии в СССР» (М., Госкиноиздат, 1939) упомянул имя полковника Теремина как первого дагеротиписта России, сфотографировавшего Исаакиевский собор в Петербурге в год изобретения светописи. Однако этот примечательный факт долгое время воспринимался историками как красивая, но бездоказательная легенда, потому что Болтянский не указал источник сведений о Теремине, не привел подробностей из его жизни и деятельности, не назвал даже его имени и отчества. По этой причине в трудах другого видного исследователя С. Морозова мы вовсе не находим упоминания о Теремине, словно он вымышленное лицо.
С этим не мог примириться М. Хорев — исследователь ранней русской фотографии, долгое время изучавший документы Центрального государственного исторического архива СССР в Ленинграде...

* * *

Изучая имена немногих первых русских дагеротипистов, я решил прежде всего внимательно просмотреть отечественную периодику — газеты и журналы за 1839 год, и был вознагражден, натолкнувшись на маленькую заметку в петербургском журнале «Сын отечества» (1839, т. II, отд. «Разные известия и смесь», с. 98). В ней сообщалось: «Октября 8-го, в Петербурге, г-н Теремин, подполковник Путей сообщения, произвел удачный опыт, снятием через дагеротип, в продолжение 25-ти минут, Исаакиевского собора, и тем доказал, что и под 60° широты, осенью, дагеротип не теряет своего действия». Так установлен первоисточник, которым пользовался Г. Болтянский, работавший над первой книгой по истории фотографии в нашей стране.
Дальнейшие мои поиски принесли другие ценные сведения. В ЦГИА СССР, в фонде Главного управления путей сообщения и публичных зданий, я неожиданно обнаружил «Формулярный список о службе и достоинстве полковника VII округа Путей сообщения корпуса инженеров Путей сообщения полковника Термина Ф. И. от 30 января 1880 г.» и некоторые другие документы. Знакомясь с ними, выяснил, что ранее полковник Термин Ф. И. значился как подполковник Теремин Ф. О. В первой половине жизни и деятельности его называли Францем Осиповичем Тереминым, а во второй — Францем Иосифовичем Терминым.
Франц Осипович Теремин родился в 1802 году. Его родители — французы, принявшие присягу на подданство России. В 1816 году Теремин был отдан на воспитание в петербургский Институт корпуса инженеров Путей сообщения, откуда «по экзамену в науках» произведен 28 мая 1820 года в прапорщики. Став подпоручиком, назначен в Первый округ по водным сообщениям и прикомандирован к Главному управлению Путей сообщения и публичных зданий. В 1823 году, получив звание поручика, Франц Осипович был прикомандирован к Институту корпуса инженеров Путей сообщения «для исполнения должности репетитора». В 1826 году Теремин «по высочайшему повелению» назначен в Первый округ по водным сообщениям.
Инженера Теремина направляют в самые трудные и опасные места. Он получает назначение в Восточную Сибирь помощником начальника Сухопутных сообщений Восточной Сибири. В конце декабря того же года по упразднении Сухопутных сообщений Восточной Сибири Франц Осипович переведен в Западное отделение и назначен «по особым поручениям к директору Сухопутных сообщений Томской губернии с откомандированием к генерал-губернатору Восточной Сибири».
В 1831 году, уже майором, он был направлен в Уфу для строительства моста через реку Белую и для разных поручений, затем уже в звании подполковника занимается изысканиями и составлением проекта соединения Волги с Иртышом.
Весть об обнародовании сущности дагеротипии французом Луи Дагером во Франции и начало дагеротипного бума — повсеместного увлечения этой новинкой — застали Ф. О. Теремина в Петербурге. Тогда и сделал он снимок Исаакиевского собора.
Далее жизнь и служба подполковника Теремина были тесно связаны с Кавказом и Саратовом. Неизвестно, увлекался ли там Франц Осипович Теремин дагеротипией, но литературным трудом занимался активно. В петербургском «Журнале Путей сообщения» он опубликовал ряд статей. Например, «О новом мосте через р. Куру на Военно-грузинской дороге, близ селения Мцхета в 20 верстах от г. Тифлиса» (1841, т. 111, с. 207); «Об употреблении подлинных колес для перевозки паромов через р. Белая, в г. Уфе» (1835, т. 31, с. 12); «Краткое обозрение р. Лены и судоходства по оной» (1835, т. 32, с. 73) и др.
Не имея дворянского звания, он добивался повышений по службе только благодаря своим знаниям и усердию. В 1835 году ему пожалован орден Св. Владимира 4-й степени, в 1836 году — объявлено Высочайшее благоволение. В 1842 году «в награду отличноусердной и ревностной службы» пожалован орден Св. Станислава 2-й степени. В память о войне 1853—1856 годов он имел бронзовую на Владимирской ленте медаль и знак отличия беспорочной службы за 35 лет. В 1858 году награжден орденом Св. Анны 2-й степени.
В 1861 году талантливый русский инженер был произведен в генерал-майоры и уволен с военной службы «с мундиром и пенсионом полного оклада».

М. ХОРЕВ

Зонт и блиц в работе над портретом

Павильонный портрет принято считать «постановочным», хотя я не представляю себе, чтобы чью-то жизнь, если она читается в портрете, можно было «поставить». Другое дело, раскрыть человека при павильонной съемке крайне трудно — активная и неестественная световая среда и необходимость «держать позу» в ожидании, когда «вылетит птичка», мало способствуют откровениям души. Освещение от зонта с блицем снимает оба эти препятствия, возвращая павильонному портрету всю прелесть моментальной фотографии с ее непредсказуемым результатом, как бы идущим не от художника, а от самой натуры. Применение блица с зонтом для съемки портретов во всем мире уже давно считается нормой. Однако в нашей стране зонтичные отражатели не выпускаются. В этой статье я хочу обратить внимание читателей на некоторые аспекты их применения и дать простейшую конструкцию осветительной системы, которую легко транспортировать и можно развернуть за пять минут в любом месте.

Итак, что же она собой представляет?

Это складной диффузный отражатель большого диаметра — зонт, на который направлен мощный ИФО, установленный на таком расстоянии, чтобы его световой поток почти целиком приходился на зонт. Зонт и ИФО фиксируются вместе на шарнирной головке легкого штатива с большим диапазоном изменения высоты. Параллельно ИФО ставят контрольную лампу накаливания (пилот) для определения светового рисунка *.

Одно из преимуществ блица очевидно: время горения ИФО исключает «шевеленку». Важнее другое. Постоянный уровень освещенности при работе с блицем должен обеспечивать возможность фокусировки — и только. Для модели это весьма благоприятно психологически, но главное — в «темном» павильоне у человека совсем по-другому открыты глаза. Зрачки огромные! Роль глаз на портрете объяснять нет нужды: портрет — это глаза и... все остальное. Поэтому ради большей темноты я отказался даже от пилота и ставлю свет «вслепую» — зонт дает такую возможность благодаря созданию диффузного светового потока, свойственного рефлекторам большого диаметра. Их свет мягкий, нет резких теней (если зонт не слишком удален), и модели можно дать относительную свободу без риска потерять задуманную световую лепку лица. Что же касается собственно лепки, то здесь зонт — абсолютный чемпион, и его титул никем не оспаривается **. Важно и то, что один и тот же отражатель заметно меняет характер лепки в зависимости от расстояния до модели. Научиться ставить свет «вслепую» довольно просто, если игра света на лице не является самоцелью, что, в свою очередь, в серьезнейшем из жанров — не более, чем игра.

В том, что модели ведут себя совершенно по-разному в «светлом» и «темном» павильоне, убедится каждый, как только представится возможность их сравнить. Принципиально отлична и работа самого фотографа. Блиц позволяет реализовать все преимущества камеры, освобожденной от штатива. За несколько секунд можно поменять ракурс с нижнего на верхний. И поскольку блиц не утомляет модель, ловить «момент истины» можно с любым числом дублей. Быстрее возникает «обратная связь», и в ответ на разнообразные действия фотографа модель все больше раскрепощается, привыкая к многократно и без предупреждения «вылетающей птичке».

Для быстрой перемены освещения нужен удобный и устойчивый осветительный штатив. Им очень просто обзавестись, если в обычном киноштативе типа «КШ» (цена 14 руб.) заменить среднюю штангу на телескопическую ногу от аналогичного штатива (их диаметры совпадают).

Диаметр зонта 75 см — минимальный из общепринятых — показался мне наиболее универсальным, исходя из стремления к световому разнообразию, с одной стороны, и тех реальных объемов, в которых зонт приходится перемещать,— с другой. Его основа — детский зонтик с ситцевой обтяжкой, которую можно заменить на белую либо покрасить алюминиевой пудрой — «серебрянкой». Чтобы получить коэффициент отражения ≈0,8, я нашил на ситец секторы из поливинилхлоридной пленки от киноэкрана типа «ЭБМ-СА-2Д». Посредине каждого сектора оставлена незакрытой узкая (3 мм) тканевая полоса, чтобы при складывании зонта перегибалась только ткань. В этом случае сложенный зонт может занять место средней штанги штатива, и весь «павильон» (без ИФО) уместится в стандартном чехле (фото 1).

В качестве ИФО я обычно использую «ФИЛ-106», достаточно компактный и надежный с синхрокабелем длиной 6 м. Зонт крепится за ось в том месте, где при установленном ИФО на ней будет найден центр тяжести системы. Конструкция крепления — любая, оче-

* Конструкция отечественных ИФО с лампой-пилотом была предложена А. Илларионовым — см. «СФ», 1985, № 3 (Прим. редакции).

** Такова его оценка в очень дельной книге Д. Килпатрика «Свет и освещение в фотографии» («Мир», 1988 г.), где описано множество способов павильонной работы. В частности освещение сквозь полупрозрачный нейлоновый зонт как наиболее мягкое.



ФОТО 1



ФОТО 2

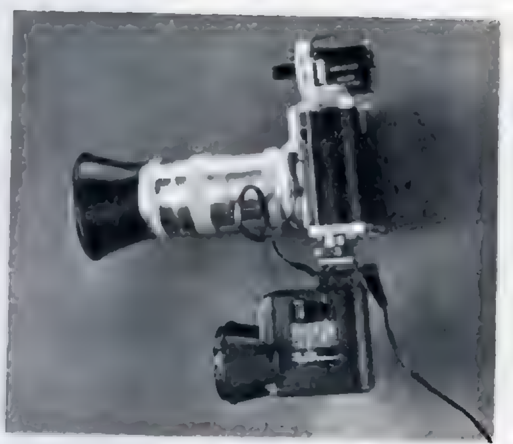


ФОТО 3

видные требования к ней — удобство сборки и легкость (фото 2).

Реальные расстояния «зонт — модель» — 1,5—3 м при высоте зонта до 2,7 м. Чем расстояние больше, тем внимательнее нужно следить за границей тени на лице. На первых порах рекомендую лампу-пилот, для чего можно использовать зеркальную «перекалку» на дополнительном кронштейне рядом с ИФО.

С экспозицией — никаких проблем. Перемещения зонта на нее заметно не влияют, и на указанных дистанциях «зонт — модель» освещенности, создаваемые предлагаемой системой, ложатся в зону нормальных экспозиций, если применялась пленка «Фото-125» за фильтром ЖЗ-2× при диафрагменном числе 5,6.

Заполняющий свет может понадобиться только в очень темном помещении или в том случае, когда ради рельефной лепки зонт нужно поднять повыше, а модель имеет глубоко посаженные глаза. Источником дополнительного света служит батарейный маломощный ИФО, установленный на камере, например «ФЭ-26», снабженный нейтральными фильтрами. С их помощью ослабляют свет на 2—3 ступени против рассчитанного по таблице. Совместное зажигание обеспечивается следующим образом. Замыкаемые концы «ФЭ-26» выводятся дополнительно на его заднее гнездо, а нижний контакт (для бескабельного присоединения) изолируется. К этому гнезду (фото 3) после зарядки обеих вспышек присоединяется синхрокабель «ФИЛ-106». Теперь эту пару можно зажигать через синхрокабель «ФЭ-26» столько раз подряд, сколько позволят батареи *. Располагать дополнительный источник нужно слева от камеры, если основной справа, и наоборот.

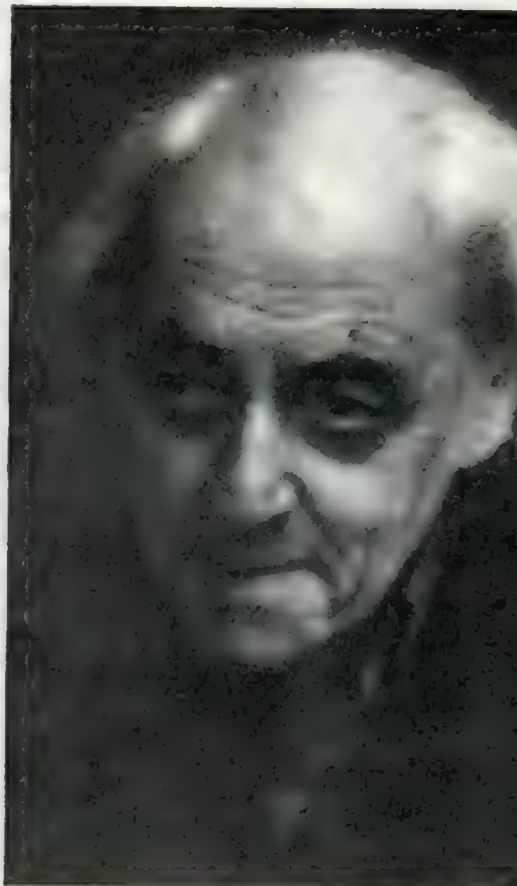
Женские портреты — примеры работы описанной системы в одинаковых условиях, но при весьма различном художественном подходе. Мужской портрет сделан с зонтом диаметром 1 м при двух ИФО «ФИЛ-106». Во всех случаях лампа-пилот не использовалась и свет ставился «вслепую». В заключение отмечу, что зонт великолепно имитирует естественный свет в интерьере **, что позволяет в стесненных условиях снимать не только портреты, но и жанр.

Г. КОЛОСОВ



А. ФУРСОВ НАТАЛЬЯ АЛЕКСЕЕВНА. ФОТОАППАРАТ «КИЕВ-88»; ОБЪЕКТИВ «КАЛЕЙНАР-3В» 2,8/150; «ФОТО-65»; ДИАФРАГМЕННОЕ ЧИСЛО — 5,6; ВЫДЕРЖКА — 1/30 с. ДВУХРАСТВОРНЫЙ ПРОЯВИТЕЛЬ ЖАНА ФАЖА («СФ», 1971, № 10)





---

* В общем случае ИФО разных систем подобным образом не стыкуются.
** См. Колосов Г. «Семья». — «СФ», 1989, № 5.

КОММЕНТАРИИ ОТДЕЛА ТЕХНИКИ

Зонтичный отражатель из поливинилхлоридной пленки для киноэкранов, предложенный Г. Колосовым, подвергся сравнению с аналогичной конструкцией отражателя фирмы «Мультиблиц». В качестве измерительного прибора использовался стрелочный флашметр «Мультиблиц». Замеры проводились вдоль оптической оси зонтов на расстояниях 1,5, 2 и 3 м, а также в плоскостях, перпендикулярных оптической оси (влево и вправо при l=0,5 и 1 м). Кроме того, были сняты показания флашметра по нижнему и верхнему краям зонтов на указанных расстояниях. Была отмечена идентичность показаний флашметра при испытании этих двух зонтов. Так, при замере по оси значения диафрагменных чисел для расстояний 1,5, 2 и 3 м для указанных зонтов составили: 8⅛; 5,6⅛ и 4½ соответственно. В качестве ИФО в обоих случаях использовался «ФИЛ-106».

На московской выставке «Интербытмаш-89» некоторые фирмы представили разнообразное оборудование студийного освещения: НПО «Белбыттехника» в комплект двух своих разработок включило зонтичные отражатели — устройство импульсного освещения для фотосъемки на выезде (ИСФ-2) и для фотопавильонов (ИСФ-1), а областное предприятие по услугам населению Прага-запад, Ржевнице (ЧССР) в состав осветительного оборудования для фотостудий «Компактрон» — студийные осветители с лампой-вспышкой и лампой-пилотом, комплектуемые различными насадками и зонтичным отражателем. Диаметры зонтичных отражателей сегодня достигают более 1 м (1540 мм — отражатель «Джумбо» фирмы «Балкар»). Наряду с зонтичными отражателями фирмы «Бронколор» и «Балкар» предлагают плоские софиты большего размера, оснащенные ИФО. Такие системы изготавливаются из легкого металлизированного или белого картона и имеют плоскости переменной конфигурации. Применяя их, фотограф получает возможность варьировать световым рисунком в широком диапазоне.

Г. КОЛОСОВ АННА АЛЕКСАНДРОВНА. ИЗ СЕРИИ «КРЕСТЬЯНКИ КЕНОЗЕРА». ФОТОАППАРАТ «КИЕВ-4А»; МОНОКЛЬ С f′=135 ММ; СВЕТОФИЛЬТР ЖЗ-2×; «ФОТО-125»; ДИАФРАГМЕННОЕ ЧИСЛО — 5,6. НЕГАТИВНЫЙ ФЕНИДОН-ГИДРОХИНОНОВЫЙ ПРОЯВИТЕЛЬ. ФОТОБУМАГА «УНИБРОМ». СТАНДАРТНЫЙ ПРОЯВИТЕЛЬ № 1

Г. КОЛОСОВ ВЛАДИМИР ВЕНИАМИНОВИЧ. УСЛОВИЯ ОБРАБОТКИ ТЕ ЖЕ, ЧТО И У ПРЕДЫДУЩЕГО ФОТО.

Современные цветные фотоматериалы

Сто пятьдесят лет существует фотография и только последние пятьдесят мы имеем прекрасную возможность фиксировать окружающий нас мир красок на трехслойных цветных фотопленках. Первая в мире цветная негативная пленка с недиффундирующими бесцветными компонентами, образующими частичные цветные изображения в трех зональных слоях, была изготовлена в 1939 году в Германии фирмой «Агфа». В 60-е годы появились цветные негативные пленки второго поколения с окрашенными маскирующими цветообразующими компонентами. Следующее десятилетие ознаменовалось появлением цветных негативных пленок третьего поколения с высокой светочувствительностью и хорошим качеством цветопередачи. В 80-е годы ведущие фотографические фирмы «Кодак», «Агфа», «Фуджи» и другие начали производство цветных негативных пленок уже четвертого поколения с супервысокой светочувствительностью и со значительно улучшенным качеством цветного изображения. Например, светочувствительность цветных негативных (таблица 1) и обращаемых (таблица 2) пленок выросла за это время в сотни раз и сегодня составляет 1600—3200 ед. ASA. Форсированные процессы обработки увеличивают исходную светочувствительность подобных цветных пленок еще в два раза (5000—6000 ед. ASA) без резкого ухудшения качества изображения. По мнению специалистов, при условии сохранения высококачественного цветного изображения (зернистости) на уровне современных высокочувствительных цветных фотопленок в недалеком будущем она может быть повышена до 8000 ед. ISO/ASA.

Рассмотрим, за счет чего же удалось сделать такой рывок в области разработки современных цветных фотоматериалов?

Такой успех стал возможен благодаря применению усовершенствованной технологии получения галогеносеребряной эмульсии, точной системы контроля и управления за ростом кристаллов при изготовлении эмульсий, синтеза качественно новых цветообразующих компонент и скоростных процессов обработки, существенно отличающихся от низкотемпературных процессов 60—70-х годов.

Эмульсии современных цветных негативных пленок по сравнению со старыми содержат вместо объемных плоские, тонкие, более однородные и малорассеивающие свет микрокристаллы галогенида серебра, которые уже не являются смесью крупных и очень мелких микрокристаллов. Применяемый тип микрокристаллов определяет основные свойства цветной негативной пленки — светочувствительность и структуро-резкостные характеристики. Сегодня в фотослоях высокочувствительных пленок используют Т-кристаллы (см. фото), структурированные двойниковые кристаллы-близнецы и микрокристаллы типа ядро-оболочка с двойниковой структурой (рис. 1). Толщина первых составляет от 0,01 до 0,03 мкм, отношение их диаметра к толщине — от 30 : 1 до 100 : 1; их светочувствительность значительно выше, чем у обычных объемных микрокристаллов, применяемых в отечественных цветных пленках; увеличение S не сопровождается утолщением эмульсионного слоя и ухудшением структуро-резкостных свойств. Второй тип кристаллов, обладая дополнительно еще и повышенной способностью к ингибиторам (замедлителям) проявления, усиливает краевые эффекты, улучшает резкость и уменьшает зернистость цветного изображения. Ядро третьего типа кристаллов влияет на величину образующейся серебряной частицы и определяет в дальнейшем низкий уровень зернистости цветного изображения для пленок с S=1600 ед. ISO/ASA.

Почти все зональные эмульсионные слои негативных фотоматериалов наносят двумя-тремя полуслоями из эмульсий высокой и низкой светочувствительности (рис. 2). Верхний высокочувствительный слой, содержащий крупные Т-кристаллы галогенида серебра, определяет максимальную светочувствительность материала. Нижний среднечувствительный полуслой с мелкими микрокристаллами способствует лучшей передаче деталей в изображении. Применение принципа двойного-тройного полуслоя для негативных фотопленок при высокой светочувствительности обеспечивает малую зернистость цветного изображения и довольно широкий интервал экспозиции при съемке.

Для улучшения цветоделения при изготовлении негативных фотопленок применяют активные разделительные слои с неокрашенными компонентами, которые предотвращают образование красителя в соседних зональных слоях. Цветообразующие компоненты вводят в зональные эмульсионные слои. Для этого используют несколько типов компонент. Одни из них (FR* и DAR**-компоненты) повышают светочувствительность и улучшают зернистость красочного изображения. Другие (L-компоненты ***) значительно уменьшают рассеивание света в процессе экспонирования, снижают на 10—20% толщину эмульсионного слоя, улучшают структуро-резкостные свойства за счет меньшего рассеивания света в слое и более компактной формы образующегося красителя. Третьи (маскирующие, DIR* и DIAR**-компоненты) обеспечивают качественную цветопередачу и насыщенность (бриллиантность) цвета в широком интервале экспозиций. Отличительная особенность современных цветообразующих компонент — повышенная устойчивость красителя к выцветанию. Например, у фотоматериалов фирмы «Фуджи» сохраняемость цветного изображения определяется желтым красителем, а не голубым, как у большинства пленок, причем устойчивость голубого красителя к выцветанию сохраняется около ста лет.

Повышенная задубленность желатины эмульсионных фотослоев — больше 100 °C — позволила применить для обработки цветных фотоматериалов новые быстрые высокотемпературные процессы обработки при 38—41 °C, сократив продолжительность обработки цветных негативных пленок до 17,5 мин, а обращаемых — до 30 мин и контролировать качество

---

* FR-компоненты — Fog Releasing.

** DAR-компоненты — Development Accelerator Releasing.

*** L-компоненты — латексные.

* DIR-компоненты — Development Inhibitor Releasing.

** DIAR-компоненты — Development Inhibitor Anchimeric Releasing.



ЭЛЕКТРОННАЯ МИКРОФОТОГРАФИЯ ЭМУЛЬСИОННЫХ Т-КРИСТАЛЛОВ (TABULAR — ТАБЛИТЧАТЫЙ)

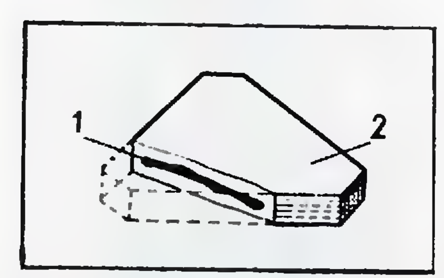


РИС. 1. МИКРОКРИСТАЛЛ ГАЛОГЕНИДА СЕРЕБРА С ДВОЙНИКОВОЙ СТРУКТУРОЙ ТИПА ЯДРО-ОБОЛОЧКА ФИРМЫ «КОНИКА»: 1 — ЯДРО (AgBr-J); 2 — ОБОЛОЧКА (AgBr)

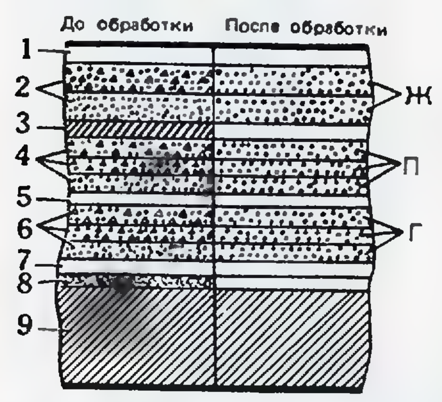


РИС. 2. СТРОЕНИЕ ЦВЕТНОЙ НЕГАТИВНОЙ ФОТОПЛЕНКИ «САКУРАКОЛОР-1600»: 1 — ЗАЩИТНЫЙ СЛОЙ; 2 — СИНЕЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ ЗОНАЛЬНЫЙ ЭМУЛЬСИОННЫЙ СЛОЙ ИЗ ДВУХ ПОЛУСЛОЕВ; 3 — ЖЕЛТЫЙ ФИЛЬТРОВЫЙ СЛОЙ; 4 — ЗЕЛЕНОЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ ЗОНАЛЬНЫЙ СЛОЙ ИЗ ТРЕХ ПОЛУСЛОЕВ; 5, 7 — ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ СЛОИ; 6 — КРАСНОЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ ЗОНАЛЬНЫЙ СЛОЙ ИЗ ТРЕХ ПОЛУСЛОЕВ; 8 — ПРОТИВООРЕОЛЬНЫЙ СЛОЙ; 9 — ОСНОВА; Ж — ЖЕЛТЫЙ КРАСИТЕЛЬ; П — ПУРПУРНЫЙ КРАСИТЕЛЬ; Г — ГОЛУБОЙ КРАСИТЕЛЬ

продукции непосредственно сразу же после изготовления фотоматериалов. Для обработки цветных обращаемых фотопленок применяется высокотемпературный процесс «Кодак Е-6» и ему подобные («Агфа АР-44», «Фуджи CR-56»), а для обработки цветных негативных — процесс «Кодак С-41» («Фуджи CN-16», «Агфа АР-70»). Все фирмы при обработке цветных обращаемых пленок отдают предпочтение активным фенидон-гидрохиноновым проявляющим системам, малочувствительным к накоплению бромидов. Для увеличения активности черно-белого проявляющего раствора применяют специальные активаторы проявления, которые вводят в эмульсионный слой фотоматериала при его изготовлении и в проявляющий раствор. В качестве цветного проявляющего вещества применяют CD-3 или CD-4. Для уменьшения максимальных плотностей и контраста цветного изображения в цветной проявитель вводится цитразиновая кислота, которая связывает избыток окисленной формы проявляющего вещества и уменьшает оптическую плотность за счет меньшего образования красителя в слое. Соединения, которые при этом образуются, легко растворимы и в процессе промывания удаляются из слоя. Вместо второго экспонирования в высокоактивные цветные проявители вводят соединения с сильным вуалирующим действием, например этилендиамин (основание), или перед цветным проявлением применяют ванну химического обращения с хлоридом олова. Для отбеливания применяются экологически безвредные отбеливающие системы на основе Fe (III) EDTA. Для ускорения процесса применяют специальную ванну, содержащую активатор процесса отбеливания, который, проникая в фотослой, оказывает ускоряющее действие только в отбеливающем растворе, поэтому промежуточное промывание после ванны с активатором перед отбеливанием полностью исключается. Отбеливающий раствор содержит высокую концентрацию бромида калия (до 110 г/л), который обеспечивает высокую скорость отбеливания и препятствует вуалеобразованию при отбеливании.

Обработка цветных фотобумаг также имеет четкую тенденцию к уменьшению продолжительности процесса. Это достигается повышением температуры обрабатывающих растворов до 33—38 °C, объединением двух-трех стадий в одну и полным исключением промежуточных и даже окончательного промывания — процесс «Эктапринт-2» (ЕР-2). При высокой температурной обработке цветных фотоматериалов примерно 32% затрат составляют расходы на промывную воду и ее подогрев, в то время как 40% общей стоимости обработки расходуется на химические реактивы. Для обработки цветных негативных фотопленок по процессу «Кодак С-41» и «ЕР-2» для цветных фотобумаг разработаны беспромывочные методы. Фирма «Конисироку» предложила для обработки цветной фотобумаги по процессу «Эктапринт-2» («ЕР-2») на заключительной стадии использовать вместо трех промывочных баков с проточной водой раствор суперстабилизатора, который подают в баки по принципу противотока. В растворе суперстабилизатора происходит связывание ионов железа, в результате чего блокируется и обесцвечивается Fe (III) EDTA, что и предотвращает возникновение желтой вуали в процессе хранения. Для повышения стабильности цветного изображения при хранении в эмульсионный слой вводят вещества, которые в процессе сушки отпечатка разлагаются и автоматически снижают pH до значений, обеспечивающих наилучшую стабильность красителей.

В заключение отметим, что для удобства приготовления растворов и повышения качества обработки современных цветных фотоматериалов ведущие зарубежные фотофирмы выпускают готовые концентрированные наборы фотореактивов на различные объемы растворов.

А. РЕДЬКО,
доктор технических наук

Таблица 1

Год создания	Название цветной негативной фотопленки	S, ед. ASA
1939	«Агфаколор» (Германия)	5
1941	«Кодаколор» (США)	16
1949	«Кодаколор» (США)	25
1954	«Агфаколор NT-17» (ГДР)	40
1959	«Коникаколор» (Япония)	50
1963	«Кодак Эктаколор» (США)	80
1967	«Сакураколор N-100» (Япония)	100
1977	«Фуджиколор F-400» (Япония)	400
1983	«Кодаколор VR-1000» (США)	1000
1984	«Фуджиколор HR-1600» (Япония)	1600
1986	«Коникаколор SRV-3200» (Япония)	3200

Таблица 2

Год создания	Название цветной обращаемой фотопленки	S, ед. ASA
1935	«Кодахром» (США)	10
1938	«Агфаколор» (Германия)	16
1951	«Агфаколор» (ФРГ)	25
1957	«Анскохром» (США)	100
1959	«Кодак Эктахром» (США)	160
1963	«Анскохром 200» (США)	200
1967	«Наскохром 500» (США)	500
1980	«3М Колор 640 Т» (США)	640
1983	«3М Колор 1000» (США)	1000
1984	«Кодак Эктахром 800/1600» (США)	1600
1986	«Фуджихром Р-1600» (Япония)	1600—3200

Редакция получила ответ

Переславский опытный завод Госниихимфотопроекта приступил к выпуску жидкого концентрированного проявителя «ПР-Опыт», предназначенного для любительских и профессиональных черно-белых негативных фотопленок. Объем флакона с готовым проявителем — 50 мл. Его состав: сульфит натрия безв. — 20 г, КОН — 7,5 г, метол — 3 г, гидрохинон — 4 г, метилфенидон — 0,4 г, KBr — 1,5 г, бензотриазол — 0,4 г, салициловая кислота — 0,15 г, соль натриевая бензосульфиновой кислоты $\times$ [2H_2O], техн. — 0,15 г, трилон Б — 1 г, вода — до 1 л. Проявитель готовят на дистиллированной или кипяченой воде. Рабочий раствор составляют в пропорции 1 : 10. Время проявления при 20°C указано на упаковке фотопленки. Изменением степени разбавления (от 1 : 10 до 1 : 2) проявителя повышают светочувствительность используемых фотопленок: «Фото-32» — до 125 ед. ГОСТа, «Фото-64» — до 250 ед. ГОСТа, «Фото-125» — до 320 ед. ГОСТа, «Фото-250» — до 640 ед. ГОСТа. Срок годности — шесть месяцев.

Компьютерная фотография

Техника

Последнее время в нашем лексиконе все чаще появляются словосочетания, в которых на первом месте стоит слово «цифровая»: цифровая звукозапись, цифровая передача сигналов, цифровое телевидение... Вскоре к ним присоединится и цифровая фотография. Естественно, это может произойти только при широкой компьютеризации. Основные преимущества цифровой записи звука — это точное и верное воспроизведение, помехоустойчивость, перезапись без потерь качества. Цифровая фотография обладает теми же преимуществами, а при работе с цифровым изображением открываются практически неограниченные технические и творческие возможности. Все известные на сегодня специальные приемы фотографии — соляризация, изогелия, псевдорельеф, эквиденситы — превращаются в элементарные математические операции, выполняемые на экране за доли секунды. При этом практически отсутствует разница в трудоемкости работ с цветным и черно-белым изображением.

Можно выделить три основные схемы процесса цифровой фотографии: реальный объект — стандартная фотосъемка — преобразование в цифровой вид — обработка — получение конечного изображения на принтере или обычным способом (пересъемка экрана дисплея); реальный объект — цифровая съемка (например, с записью на магнитный диск), далее так же, как в предыдущей схеме (см. «СФ», 1989, № 7). И, наверное, наибольший интерес может представлять третья схема: цифровое представление математических множеств — обработка — получение отпечатка или слайда. При этом мы как бы фотографируем то, чего не существует — чистый плод воображения, но эстетический потенциал таких фотографий может не уступать лучшим образцам, полученным обычным способом.

В качестве примера на третьей обложке этого номера представлены вариации на тему множеств Мандельброта (программное обеспечение фирмы IBM).

Хочется верить, что и для советских фотолюбителей эта область творчества не останется чистой экзотикой.

В. БЫСОВ

Эстетика

Эффектные изображения, приведенные на третьей странице обложки, получены Владимиром Леонидовичем Бысовым на дисплее персонального компьютера. Математическое обеспечение современных ЭВМ включает обширную библиотеку программ, позволяющих наблюдать на экране поведение различных очень сложных функций и решения дифференциальных уравнений, зависящих от множества параметров. Наглядность и быстродействие стали основой для качественного скачка: математический результат, который сто лет назад обеспечил бы автору титул «великого» или «знаменитого», а пятнадцать лет назад принес бы ему аплодисменты на защите докторской диссертации, сегодня оказывается плановым, обыденным.

Компьютер стал мощным инструментом научного исследования и анализа. Но если для исследователя смысл полученных на его дисплее изображений понятен, утилитарен, то чем объяснить привлекательность, «эстетичность» этих картинок для большинства из нас? Мы видим здесь лишь прихотливую игру ритмичных линий и цветовых полей, завораживающую симметрию калейдоскопа, в котором результат творчества художника подменен многократно умноженным отражением кусков стекла.

Антагонизм научного анализа и художественного творчества (а порой и вообще творчества) в истории нашей цивилизации никогда не угасал. Он лишь колебался от попыток примирения (как в математических гармониях Пифагора или поисках идеальных пропорций Витрувия и Леонардо) до яростного бунта Максимилиана Волошина:

Разум
Есть творчество навыворот.
И он
Вспять исследил все звенья мироздания,
Разъял вселенную на вес и на число...

Художественный образ всегда есть попытка отобразить реальность — будь то реальность внутреннего мира художника или окружающая действительность. По замечанию искусствоведа К. Афанасьева, и пирамиды Древнего Египта возникли как воплощение «формулы мироздания» в художественный образ. Уместно вспомнить здесь слова С. Эйзенштейна: «Произведение искусства — искусственное произведение — построено по тем же законам, по которым построены явления неискусственные — «органические» явления природы».

Но что такое «компьютерный образ»? Это отнюдь не застывшая симметрия калейдоскопа, а наглядное представление явлений природы, предварительно отраженных в математической записи. И, как в любом произведении искусства, мы видим здесь ритм, размер, пропорцию, симметрию.

Не первый год, и довольно успешно, идут эксперименты по созданию компьютерной музыки. Направление этих экспериментов состоит в том, что компьютер учат анализировать существующие музыкальные произведения и на этой основе создавать собственные имитации. Средний уровень композиторского дарования машиной уже достигнут: эксперты порой затрудняются различить, какое сочинение принадлежит машине, а какое — человеку. Разумеется, такой же подход возможен и в «компьютерной живописи». Рано или поздно электронно-вычислительная машина сможет проанализировать достаточное количество образцов высокого искусства для того, чтобы создавать вполне приемлемые имитации. Но шаг от мастерского подражания к гениальному прозрению на этом пути вряд ли будет сделан.

В художественном творчестве компьютеры уже сейчас используются очень широко. Богатейшие возможности преобразования исходных образцов используются в мультипликации и в игровом кино (в США снят фильм, в котором известного актера превратили в чудовище, обработав отснятый киноматериал на компьютере). Но это, подчеркнем еще раз, преобразование образов — машина является здесь таким же средством творчества, как кисть или карандаш. Снимки же, опубликованные в этом номере журнала, отличаются принципиально: в них органически сплетены анализ явлений природы (сделанный человеком и выраженный математически) и синтез зрительного образа (выполненный компьютером).

Особое свойство компьютерных образов этого рода — полное отсутствие ассоциаций и символов в привычном понимании. Эмоциональная выразительность многих произведений абстрактного искусства, авторы которых сознательно ставили своей целью освобождение от утилитарной знаковой системы, если и не доказывает правомерность такого подхода, то во всяком случае гарантирует ему право на существование. Вдобавок вполне вероятно, что новый образный язык этого своеобразного концептуализма со временем получит права гражданства. Ведь за ним стоят личность автора и сущность творца.

Перспективы компьютерной графики огромны. К двум пространственным измерениям она способна добавить третье (объем), четвертое (время), пятое (цвет)... Пока что качество получаемого изображения уступает фотографическому. Если для музыкальных компьютеров уже разработаны синтезаторы с немыслимо богатой звуковой палитрой, то визуальное качество изображения на дисплее, вполне удовлетворяя исследователя, не поднимается до требований взыскательного зрителя. Но это не принципиальный, а чисто технический недостаток: нет препятствий к тому, чтобы повысить разрешение в десять и даже в сто раз, передать более тонкие оттенки цвета и т. п.

Обладает ли компьютерное изображение, непосредственно отражающее природные закономерности, художественным содержанием? Нет сомнения, что не сегодня-завтра по этому поводу разгорится нешуточный спор между теоретиками искусства и эстетики. Нам же кажется, что «компьютерная фотография» открывает перспективный и многообещающий путь к сближению науки и искусства.

А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

«Меопта» вчера, сегодня и завтра

После окончания работы 12-й международной выставки аудиовизуальной техники «Интеркамера-89» в Праге, на которой были аккредитованы корреспонденты «СФ», редактор отдела науки и техники В. Анцев посетил фирму «Меопта». Редакция журнала выражает благодарность нашим чехословацким друзьям за любезное приглашение и содействие в организации этого визита — сотрудникам внешнеторговой фирмы «Меркурия» Джозефу Райхарду и Ярославу Зумру, директору по торговым делам фирмы «Меопта» Яну Теска, инженеру Зденеку Бартеку.

С начала 60-х годов мне неоднократно приходилось знакомиться с продукцией фирмы «Меопта». Доводилось печатать на фотоувеличителях «Опемус», «Магнифакс-II» и «Геркулес»; в 70-е годы стал обладателем первой среднеформатной камеры «Флексарет-IV». «Флексарет-VI Автомат» прошел со мной в морских экспедициях тысячи миль вдоль Атлантики — от Исландии до южнополярного моря Уэделла, дважды побывал в Антарктиде и безотказно работал на Полюсе холода — станции «Восток». В последние годы имел возможность оценить достоинства аппаратуры «Меопты», представленной на различных специализированных и международных выставках.

И вот, по приглашению чехословацких коллег я оказался в небольшом старинном городке Прерове, ставшем сегодня одним из центров оптико-механической промышленности страны. Основное производство ЭВС «Меопты» расположено в Прерове, читальные аппараты, диапроекторы и трансформаторы выпускаются в Брно, а цветные головки к фотоувеличителям — в Иничце. Директор по торговым делам Ян Теска прекрасно знает историю завода. Он и познакомил меня с великолепным музеем фирмы, расположенным в одном из средневековых зданий — своеобразном культурном центре «Меопты». Созданный в 1933 году по инициативе доктора Антони Мазурека оптический завод «Меопта» начал вскоре производить фотоувеличители. За первыми из них — «Мультифакcом 6×9» (1933 г.) и «Идеалом» 4,5×6 (1934 г.) последовали: «Коломбо» (1936 г.), формат кадра 4×4 см, 35-мм «Аксомат» с традиционно наклонной штангой, «Лаборант 9×12» (1939 г.) и «Опематус 4×4» (1940—1945 гг.). В нашей стране известны фотоувеличители «Опемус» (первые модели выпускались в 1953—1970 гг.); «Магнитарус 13×18» (1954—1972 гг.); «Геркулес» на формат негатива 18×24 см (1955—1969 гг.) и профессиональный «Агранд» (1967—1968 гг.) для негативов от 24×36 мм до 10×12 см.

Первые среднеформатные камеры 6×6 см были выпущены «Меоптой» в 1938 году — «Автофлекс» с объективом «Тринар» 2,9/75 и «Флекстте» с «Мираром» 4,5/80 (либо с «Мейером» 2,8/75), а начиная с 1948 г. — популярные у советских фотографов модели «Флексарет». Характерно отметить, что фирма специализировалась на выпуске камер 6×4,5 см — «Милона» и камер на формат 13×18 см — «Магнола» (1949—1953 гг.).

Долгое время в программе «Меопты» оставались 35-мм фотоаппараты: их выпуск начинался с камеры «Кола» с затвором типа «Компур» (1932 г.). Затем последовали дальномерные камеры «Микрома» на формат кадра 11×14 мм (1957 г.) и «Микронетте» (1958 г.) с кассетой на 240 кадров и «Стереомикрома». Камерой «Этарера»



ЗДАНИЕ ФИРМЫ «МЕОПТА» В ПРЕРОВЕ



ГОЛОВКА «МЕОГРЕЙ» СО СМЕННЫМИ ЦВЕТОСМЕСИТЕЛЬНЫМИ БЛОКАМИ



В ЗАВОДСКОМ МУЗЕЕ

(1947—1948 гг.) была начата серия моделей на формат негатива 24×36 мм. В 60-е годы был разработан панорамный фотоаппарат «Панкопта», сродни красногорскому «Горизонту». Любительские кинокамеры 2×8 мм фирмы «Меопта» появились на рынке уже в 40-х и 60-х годах.

Представляя другое направление продукции «Меопты» — кинопроекторы, Ян Теска сказал, что вот уже 20 лет их профессиональные кинопроекторы для кинотеатров появляются в СССР. Фирма прекратила выпуск любительских 8-мм кинопроекторов, оставив пока в своей программе 16-мм («Меоклаб-16»).

Что же представляет собой «Меопта» сегодня? Это две поточные линии по производству 35-мм и среднеформатных фотоувеличителей, оптические цеха и участки по производству объективов, оснащенные современным высококлассным станочным оборудованием как западных фирм, так и

изготовленным непосредственно на
те». Центровка линз, например,
вляется на автоматическом агрегате
«Лох», а оптические шлифовальны
разработаны здесь же, на фирме
пытно, что два таких станка уже
в СССР, а десять поступят на наш
ческие заводы в 1990 году. Сбороч
кинопроекторов, конструкторское
научно-исследовательский и торгов
ческий отделы — вот далеко не пол
речень подразделений фирмы, на
сегодня работают 4000 человек.

Инженер конструкторского бюро
мир Матула отметил, что «Меопта»
кает любительские увеличители. Ф
сторонник крупных жестких констру
классических материалов с хороше
кой. Модульная система, высокое
исполнения, отличная оптика гара
работающим на наших увеличител
ственый отпечаток.

По модульному принципу сего
пускаются три модели фотоувелич
«Аксомат», «Опемус» и «Магнифакс
щенные многочисленными прина
стями, ассортимент которых прибл
к 150 наименованиям. И что самое
терное — в фотомагазинах ЧССР
битель без труда может купить
необходимую для него принадлеж

Специалисты «Меопты» операти
реагировали на новую тенденцию
водства черно-белых фотобумаг с п
ной контрастностью и специально
ботали цветную головку «Мультигр
ловка имеет два корректирующих ф
пурпурный и желтый, галогенную
12 В мощностью 100 Вт, она взаи
няема со всеми фотоувеличителям
опты». Для этой головки были разр
новые фильтры и кулачки. На шка
ловки нанесены градационные знач
0 до 5, совместимые с обознач
фирмы «Ильфорд». Головка осна
смежными цветосмесительными б
для негативов разных форматов. Га
195×145×280 мм, масса 2,3 кг.

Любительское кино уступает
место видеосистемам. Поэтому на
те» разработали систему для пер
16-мм фильмов на видеокассету. В
став входят: кинопроектор «Мео
Электроник», телекамера фирмы
(или «Панасоник»), переходная прис
объективом «Меогон» 2,8/50 и мони

Сотрудники исследовательской
ской лаборатории доктор Дабергер
женер Стрелек рассказали, что на
те» внимательно следят за новинка
тики, исследуют объективы других
бежных фирм, самым тщательным
зом подвергают периодической пр
свои серийные объективы.

Объективы «Меопты» для увелич
сегодня — это хорошо корригиро
светосильные объективы с относите
отверстием 1 : 2,8, многослойным пр
лением и современным дизайном.
ближайшая задача,— считает доктор
гер,— стабилизировать характеристик
ективов для большего масштаба ув
ний в интервале 1 : 1 до 20 : 1».

Сегодняшний ассортимент прод
выпускаемой «Меоптой»,— професси
ные кинопроекторы, читальные ап
«Меофлекс», фотоувеличители, диа
торы. Разрабатывается новая модел
тоанализатора «Меосикс-колор», к
заменит существующий упрощенный
тельский цветоанализатор. Небол
партиями будет выпускаться «Камера
тер Меоклаб-16 электрик».

Можно ли надеяться на поставку
увеличителей «Меопты» в нашу с
Тут все зависит от внешнеторговых
низаций, фирма же готова поставля
Будем надеяться, что и здесь перест
внесет свои коррективы.

По страницам зарубежных изданий

«Аристократы-фотолюбители»

В венгерском журнале «Фото» была опубликована статья Маргит Сакач, рассказывающая о том, что в конце прошлого века высшая венгерская знать проявляла большой интерес к фотографии. Многих представителей аристократических фамилий можно было тогда встретить среди фотографов-любителей, их работы публиковались в фотографических журналах и пользовались успехом на выставках. Особенно часто критики упоминали имена барона Бохуша и графа Эстерхази, чьи снимки неоднократно удостаивались премий на выставках. Известным фотографом-любителем была эрцгерцогиня Изабелла, жена эрцгерцога Фридриха. Она занималась фотографией на протяжении 15 лет, начиная со второй половины 90-х годов прошлого века. Ее фотонаследие случайно обнаружилось всего лишь несколько лет назад и вошло в состав фотоархива одного из музеев Венгрии.

В это собрание входит почти 800 фотографий на стеклянных пластинах и фотобумаге. Наверняка, их было больше, но за многие годы хранения часть пропала, а часть погибла. Большинство работ запечатлели семейный быт: портреты, групповые снимки, семейные резиденции, интерьеры замков, а также различные события (светские приемы, спортивные состязания, загородные прогулки). На некоторых снимках — крестьяне, занятые сельскохозяйственными работами.

В групповых портретах наряду с членами этой семьи запечатлены исторические личности той поры: германский император Вильгельм II, испанский король Альфонсин XIII. Осталась в сохранности серия фотографий, снятых во время путешествия семьи в Испанию.

В особую группу выделены снимки, представляющие этнографический интерес. Среди них — портреты Изабеллы с детьми в национальных костюмах, крестьяне, главным образом из области Баранья,— в повседневной и праздничной одежде.

Работы эрцгерцогини Изабеллы в 1908 году были удостоены золотой медали. В основном это были пейзажи, передающие своеобразие венгерской природы, но попадались среди них и фотографии, выполненные в других жанрах. К примеру, портрет ее сына Альбрехта, виды родовых замков, сцены охоты. Снимки Изабеллы публиковались в специализированных журналах: «Аматёр», «Фень», «Фотография». Семейные кадры регулярно появлялись в светской хронике газет.





ЭРЦГЕРЦОГИНЯ ИЗАБЕЛЛА С СЫНОМ, 1897 г.

НАСЛЕДНЫЙ ГЕРЦОГ АЛЬБРЕХТ НА ОТДЫХЕ, 1903 г.

СУПРУЖЕСКАЯ ПАРА ВЕЛИКИХ ГЕРЦОГОВ С ДОЧЕРЬМИ, 1900 г.



ИСПАНСКИЙ КОРОЛЬ АЛЬФОНСИН XIII, МАДРИД, 1896 г.



ЭРЦГЕРЦОГ ФРИДРИХ С СЫНОМ В ВЕНЕ, 1914 г.

Фотографы-инвалиды

В журнале «Попьюлар фотографи» (США) рассказывается об успешной карьере двух американских фотожурналистов, которые страдают тяжелыми заболеваниями. Им, в отличие от других творческих людей, недостаточно одного лишь таланта и любви к профессии. Сила воли, мужество и целеустремленность помогают им преодолевать свои недуги и добиваться успехов в непростой, иногда связанной с большим физическим напряжением и опасностями работе. Один из фотожурналистов, 30-летний Лоуэлл Хандлер, страдает редким заболеванием — синдромом Туррета, который выражается в нарушении двигательного аппарата. Страдающие этим синдромом чаще всего отгораживаются от всего мира, избегают людей. Но Хандлер, который с самого детства хотел быть фотографом и никем больше, не оставлял свою мечту.
В 13 лет он получил в подарок камеру и понял, что ему нужно как-то преодолевать свою болезнь.
Хандлер чаще всего работает над фотоэссе и очерками для небольших изданий, но в последнее время начал также снимать и для крупных журналов. Особая его гордость — фотоочерк о жизни доктора Оррина Палмера, который страдает таким же заболеванием. Эту съемку субсидировал журнал «Лайф».
«Иногда какой-то физический недостаток может стать вашим профессиональным преимуществом. Мне кажется, что болезнь сделала меня более чутким и тонким фотографом, особенно когда я работаю с людьми»,— говорит он.
Хандлер настроен оптимистически: «Я с надеждой смотрю в будущее и хочу только одного — работать еще больше и лучше».
Другой фотограф, штатный корреспондент салемского издания «Стейтсмен джорнал», 32-летний Брюс Торсон, считает свою физическую неполноценность (в юности он попал в автокатастрофу и лишился правой руки) не помехой в карьере, а, напротив, стимулирующим фактором. Вместо руки у него протез, которым он умело манипулирует. Торсон сам сконструировал специальное приспособление, помогающее вести съемку, и справляется со всеми заданиями не хуже, а иногда и лучше многих своих коллег.
Торсон изучал журналистику в Орегонском университете и там же научился проявлять и печатать. С 1981 года он успешно работает фотографом для различных газет штата Орегон. А однажды в газете «Дейли тайдинг» он представлял в одном лице целый отдел фотоиллюстраций — сам снимал, проявлял и печатал, сам был бильдредактором — работа, которая не каждому по силу.
«Нужно только понять, что ваша инвалидность не портит жизнь, — говорит он. — Я знаю фотографов с обеими руками, которые, например, не могут так хорошо снимать спорт, как я. И я горжусь этим».

Камера с историей

На страницах западногерманского журнала «Лейка фотографи» опубликована любопытная история, которая приключилась с ученым из города Фрайбурга, исследователем Севера Лоэшем Шиманеком.
Во время путешествия через речные пороги североамериканского континента один из членов экспедиции чуть не стал жертвой собственного фотографического азарта. При переходе через водопад Вирджиния Шиманек стал передавать ему широкоугольный объектив для «Лейки». Потянувшись за объективом, фотограф поскользнулся и упал в водопад, низвергающийся с высоты 300 футов. К счастью, ему удалось ухватиться за выступ скалы и повиснуть на нем. Остальные члены экспедиции с трудом вытащили его оттуда, но «Лейка» после такой «водной процедуры» перестала работать.
В хижине, которая служила экспедиции базой, камеру разобрали по частям и высушили при температуре 80°. Когда «Лейку» начали собирать, то обнаружилось, что потеряна пружина от рычага подачи пленки. Изобретательные исследователи решили заменить ее пружиной от шариковой ручки — и камера начала работать снова! Это было спасением, поскольку Шиманеку необходимо было подготовить иллюстрации для своей книги об этом 15-дневном переходе протяженностью в 430 миль.
Благодаря необычному ремонту и оригинальной запчасти, ему удалось осуществить свои планы. Более того, снимки, сделанные уже «отремонтированной» камерой, доказали, что она находится в безукоризненном рабочем состоянии. Теперь эта «Лейка» вошла в оригинальную коллекцию камер, которым «есть что рассказать».

Британский музей фотографии

Хотя этот музей и носит название британского, находится он не в Лондоне, а в городке Брэдфорд, к северу от столицы, и считается одним из самых популярных в Англии. В первый год его существования (открытие состоялось в 1983 году) в нем побывало 430 тысяч человек.
По первоначальному проекту здесь предполагалось построить кинотеатр. Архитекторы решили не менять внутреннего интерьера — зрительный зал на 340 мест так и располагается напротив гигантского экрана. Этот зал представляет собой один из главных центров притяжения посетительского интереса — аудиовизуальный комплекс позволяет демонстрировать 70-миллиметровые фильмы с пространственным звучанием системы «Долби».
Все внутреннее помещение музея, разгороженное на залы, служит местом проведения постоянных или временных экспозиций. Есть собственный информационный центр, где всегда можно узнать о проходящих фотовыставках. В одном из отделов музея можно попробовать себя в роли фоторедактора — сесть за стол, отобрать фотографии для очередного номера.
В другом зале перед вами предстает вся история кино и телевидения. Посетители чувствуют себя как в настоящей студии. Можно взять кинокамеру, отснять небольшой сюжет и за монтажным столом смонтировать его. А у соседнего пульта подобрать к сюжету подходящую музыку.
Еще здесь есть гигантский макет фотоаппарата в разрезе, в который можно буквально войти.
В прилегающих к музею бывших крытых автостоянках разместился музей фирмы «Кодак». Здесь хранится архив таких уже несуществующих изданий, как газета «Дейли геральд» или «Уикли иллюстрейтед». Архив содержит миллион триста тысяч фотографий и более ста тысяч стеклянных негативов. Здесь же можно познакомиться с лабораториями, осмотреть рабочие комнаты фотореставраторов.
Вот такой предстает на практике современная и достаточно совершенная модель успешно функционирующего музейного предприятия.
Эта информация взята из журнала «Бритиш джорнал оф фотографи».

Бездомные фотографы

Так называемая «Община надежды», образованная в северо-западном районе Вашингтона, оказывает множество услуг обездоленному населению столицы и помогает все растущему числу бездомных обрести хотя бы временно профессию, заработок и кров.
Джим Хаббард, достаточно известный в Америке фотограф и редактор, часто снимал бездомных людей, экспонировал свои работы в художественных галереях и публиковал их во многих иллюстрированных изданиях. Но ему казалось несправедливым, что он извлекает доходы и делает деньги на несчастье других. Он решил на время отложить камеру и, по его собственным словам, заняться серьезным делом.
«Мы хотим, чтобы обездоленные люди хоть как-то смогли изменить свою судьбу, мы хотим научить их говорить о своей тяжелой доле и проблемах посредством фотографии»,— говорит Джим Хаббард. Его мечта — открыть в ближайшее время учебный центр фотографии для бездомных, где квалифицированные инструкторы будут преподавать им азы фотографической техники, научат снимать, проявлять, печатать и... продавать свои работы.
Центр собирается в дальнейшем выставлять работы бездомных фотографов, стараясь таким образом привлечь внимание общественности к их нуждам. Фотографии затем войдут в архив будущего фотоагентства, которое будет заниматься исключительно фотографией, затрагивающей острые социальные проблемы.
Поможет ли хоть как-то благотворительная деятельность Хаббарда бездомным людям? Оказывается, уже помогает. В журнале «Попьюлар фотографи» за приличный гонорар было опубликовано несколько фотографий, снятых бездомной женщиной, матерью четверых детей, с энтузиазмом участвующей в этом вселяющем надежду проекте.
Об этом рассказывается на страницах американского журнала «Попьюлар фотографи».

Премия года — Эдуарду Буба

Информационный бюллетень шведской фирмы «Хассельблад» сообщает, что Фонд Хассельблада присудил свою премию международной фотографии за 1988 год известному французскому фотографу Эдуарду Буба. Ему были вручены 200 тысяч франков и золотая медаль имени Эрны и Виктора Хассельблад.

Известный фотопромышленник Виктор Хассельблад завещал все свое состояние на создание Фонда, благодаря чему и была учреждена эта премия, которую называют «Нобелевской премией фотографии».

Премия вручается уже восьмой раз, причем второй раз — французу. Обладателями ее были в свое время Леннарт Нильссон (Швеция), Ансел Адамс (США), Анри Картье-Брессон (Франция), Мануэль Альварес Браво (Мексика), Ирвинг Пенн (США), Эрнст Хаас (США) и Хироши Хамайя (Япония).

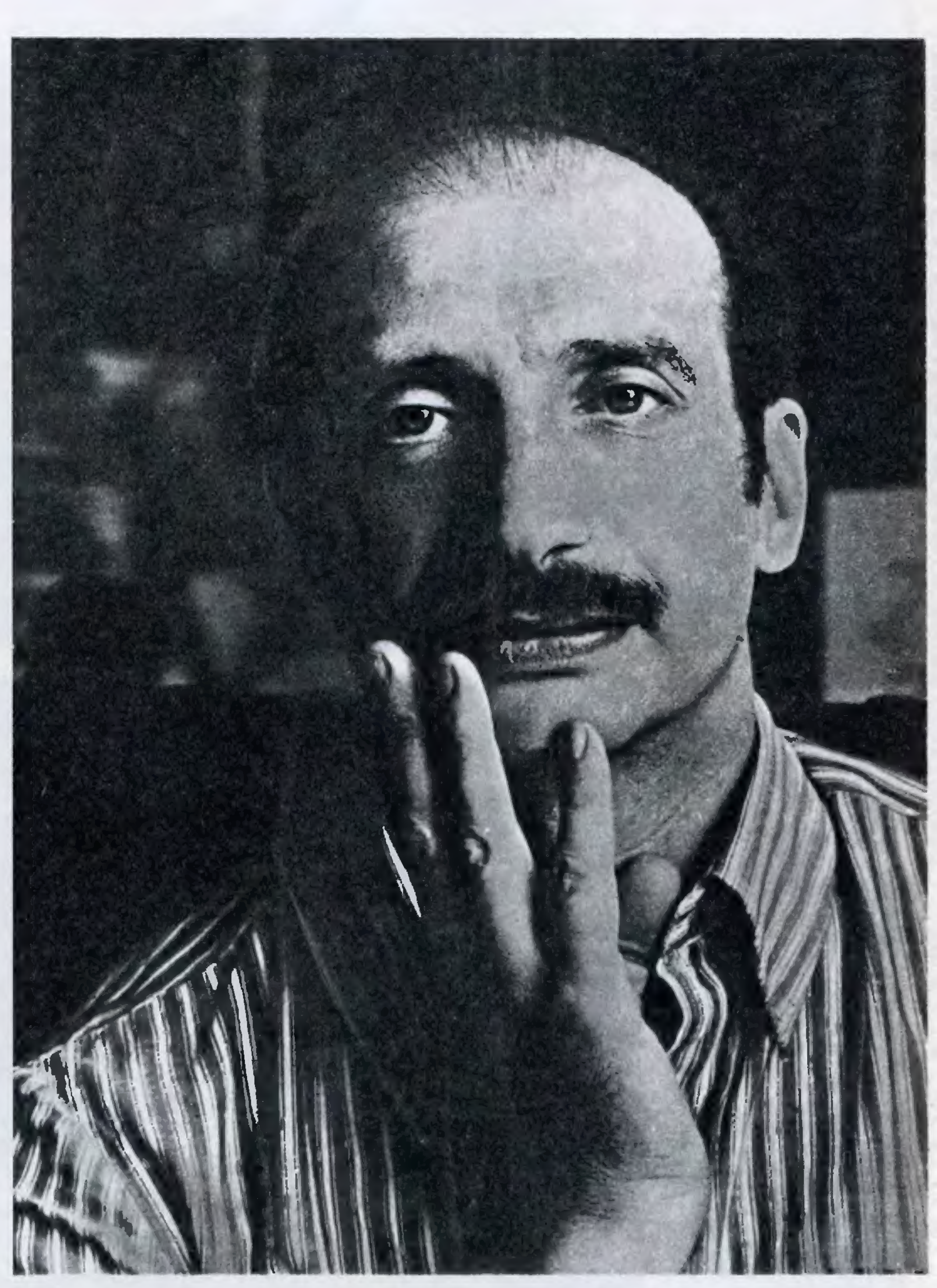
Нынешний лауреат — Эдуард Буба в молодости занимался репродуцированием, фотогравюрой, изучал технику печати. На его творчество большое влияние оказала живопись. Особенно это ощущается в ранних работах — тонких, поэтических образах, которые ассоциируются с манерой импрессионистов.

Первая фотография Буба стала как бы символом всей его последующей творческой деятельности. Снимок был сделан в 1946 году, когда автору исполнилось 23 года. На нем запечатлена маленькая французская девочка, одетая в увядшие листья.

Буба впервые показал свои работы на выставке, где экспонировались фотографии известных мастеров — Изиса, Брассаи, Дуано. Снимки Буба обратили на себя внимание художественного редактора популярного журнала «Реалите» Альберта Жилу, который тут же предложил ему работу в своем издании. Здесь Буба проработал более 17 лет. За это время он исколесил многие страны Европы, Азии, Африки, Америки. Буба нельзя рассматривать как традиционного репортера, стремящегося зафиксировать событие, сенсацию, катастрофу.

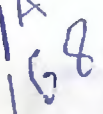
Как отмечает председатель Фонда Хассельблада Альф Акерман, «Буба — большой гуманист и выдающийся создатель художественных образов, которые нельзя отнести ни к какой категории. Буба описывает людей и сценки из их жизни с огромной теплотой, его работы наполнены любовью, радостью и гордостью за человека».

Фотографии Буба включены в постоянные коллекции многих крупнейших музеев мира — среди них Национальная библиотека в Париже, Музей современного искусства в Нью-Йорке, фотографический музей в Стокгольме.



АВТОПОРТРЕТ

ФОТО **ЭДУАРДА БУБА**



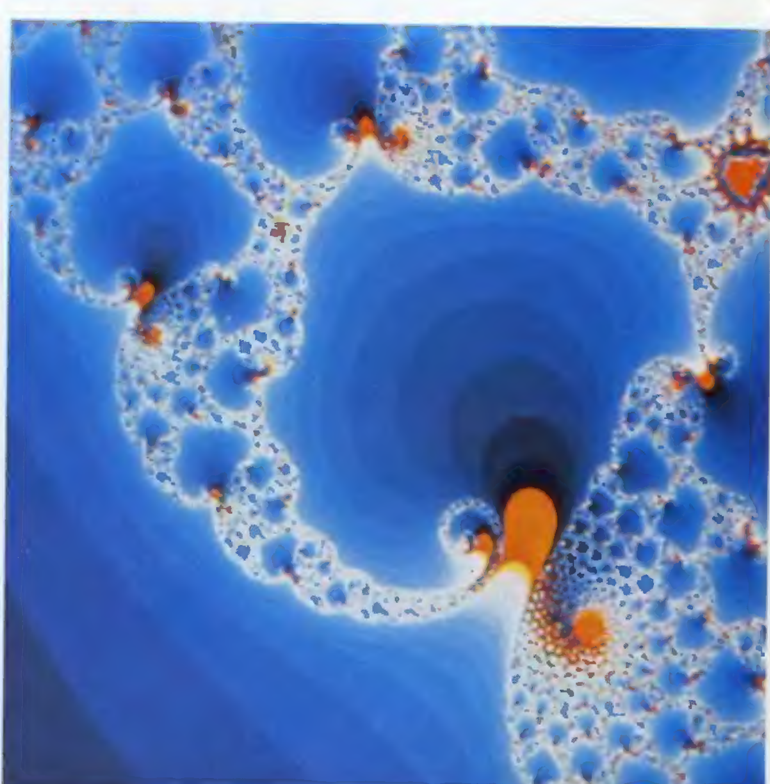
НАЗАРЕТ, ПОРТУГАЛИЯ, 1956 г.



ЛЕЛЛА, 1947 г.

ФОТО ЭДУАРДА БУБА





ВЛАДИМИР ВЫСОВ
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МНОЖЕСТВ МАНДЕЛЬБРОТА
(К СТАТЬЕ «КОМПЬЮТЕРНАЯ ФОТОГРАФИЯ» стр. 43)







Цена 70 коп.
Индекс 70869